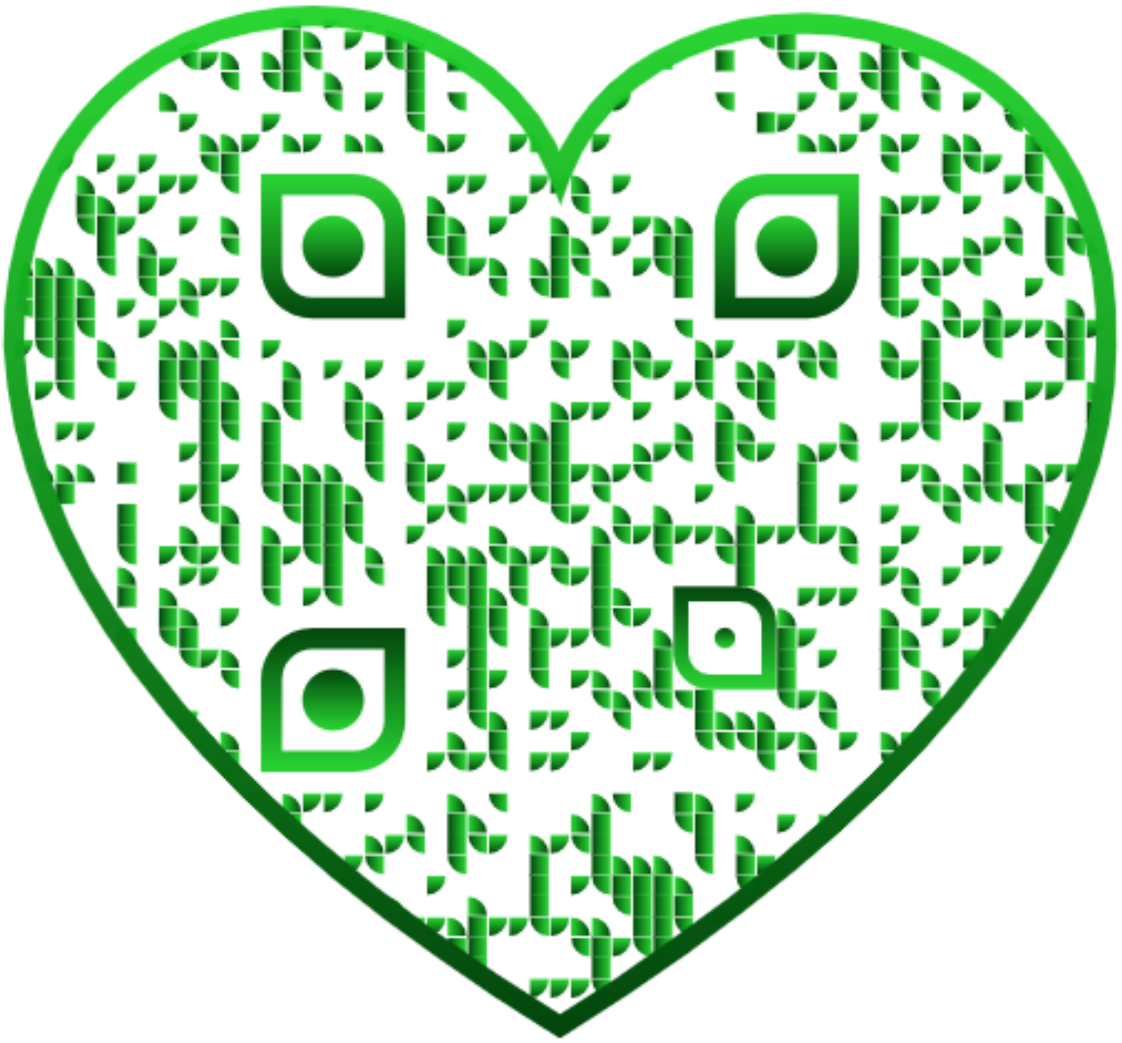
EDDY CILÌA - FEDERICO GUGLIELMI

ROCK 1000 DISCHI FONDAMENTALI

» PIÙ CENTO DISCHI DI CULTO «

GIUNTI



Bizarre

collana a cura di Riccardo Bertoncelli

EDDY CILÌA - FEDERICO GUGLIELMI
contributi di Carlo Bordone e Giancarlo Turra

ROCK 1000 DISCHI FONDAMENTALI

» PIÙ CENTO DISCHI DI CULTO «

GIUNTI

Progetto grafico:
Adriano Tallarini

Impaginazione:
Studio Angelo Ramella, Novara

www.giunti.it

© 2019 Giunti Editore S.p.A.
Via Bolognese 165, 50139 Firenze – Italia
Piazza Virgilio 4, 20123 Milano – Italia

ISBN 9788809895928

Prima edizione digitale: ottobre 2019

SOMMARIO

Istruzioni per l'uso

200 Capolavori

300 Imperdibili

500 Consigliati

100 Culti

Indice

ISTRUZIONI PER L'USO

La storia di questo libro parte da molto lontano. Il 1989 stava volgendo al termine quando noi due, entrambi quasi trentenni e con già alle spalle un'attività piuttosto lunga nel campo del giornalismo musicale, pensammo di organizzare per la nostra rivista "Velvet" un maxi-articolo in due puntate dedicato ai cento album che ritenevamo indispensabili per inquadrare quanto meglio possibile il rock (e dintorni) del decennio in via di conclusione; benché sposassimo la tesi in base alla quale i decenni finiscono con il dicembre dell'anno con lo zero alla fine, e quindi avremmo dovuto rimandare il tutto di dodici mesi, ci rassegnammo a seguire la corrente dei tantissimi che parlavano di fine imminente degli '80. Naturalmente, lo scopo, era *anche* quello di vendere copie, ma a darci la spinta maggiore era il desiderio di ordinare, catalogare e divulgare la materia nella quale tanto amavamo e amiamo tuttora sguazzare, come professionisti e come appassionati; all'epoca le cose non funzionavano come in questi giorni, in cui chiunque sale in cattedra a compilare elenchi, e certe iniziative erano davvero rare. Il successo del doppio dossier ci indusse a preparare un supplemento estivo con "il nostro rock in 333 album": ai cento proposti mesi prima, ripresi pari pari, ne aggiungemmo cento per i '70, cento per i '60 e trentatré per i '50 e i precursori. "Velvet Gallery", così lo battezzammo, uscì nelle edicole e andò decisamente bene; del resto l'opera, se non la prima in assoluto di questo tipo firmata da italiani, era la più ampia mai realizzata nella Penisola, e i consensi erano fin troppo facili da prevedere.

Quasi esattamente dieci anni dopo, nell'estate del 2000, ci trovammo a ideare un progetto simile legato a un periodico in procinto di essere lanciato sul mercato, il trimestrale di approfondimento musicale "Mucchio Extra". Volevamo che ogni numero ospitasse una lista di album essenziali divisi in tre categorie di importanza, e iniziammo con i "100" di quegli anni '90 che di lì a poco si sarebbero spenti. Nel n. 2 toccò agli '80, nel 3 ai '70 e nel 4 ai '60, mentre nel 5 "i 100" furono equamente divisi tra anni '50 e dischi dal vivo. Nel 2002, mentre noi procedevamo – sempre con la collaborazione dello staff della rivista, come già si era fatto con "Velvet" – a redigere altri elenchi di cento (e poi cinquanta) titoli focalizzati su singoli generi o anche aree geografiche, la Giunti volle raccogliere quei primi sei blocchi di schede in un libro, *Rock: 500 dischi fondamentali*, di cui furono realizzate due fortunatissime edizioni. La sopraggiunta obsolescenza del volume e il nuovo cambio di decennio ci avrebbero in seguito indotto – inevitabile – a rimetterci al lavoro: *Rock: 1000 dischi fondamentali* vedeva la luce sempre con il marchio Giunti a fine 2012 e segnava un ulteriore passo avanti. L'ambizioso obiettivo rimaneva quello di offrire agli appassionati, sia neofiti che più o meno esperti, una guida alla conoscenza di base del pianeta rock e dei vari satelliti che gli orbitano attorno, ma il raddoppio delle schede – che furono disposte in semplice ordine alfabetico, lasciando che il grado di importanza fosse chiarito dalla

lunghezza – consentì di ampliare in modo notevole il quadro, nell'ottica usuale di suggerire gli album sui quali puntare l'attenzione per inquadrare gli artisti principali e i diversi sottogeneri, senza limitarsi ai soliti classici e rinnegando in buona parte l'obsoleto concetto che vede nel rock unicamente una musica "suonata con le chitarre da bianchi". La sfida da noi raccolta, in estrema sintesi, era quella di dare adeguata rappresentanza a tutti i musicisti più influenti e a ogni tesserina di quell'immane puzzle genericamente etichettato come rock: non i mille dischi che personalmente reputavamo più belli in tale ambito, ma mille che ritenevamo particolarmente significativi. Il tutto privilegiando il rock in senso stretto ma prendendo in considerazione pure gli stili *laterali*, a condizione che avessero esercitato su esso una certa influenza e riscosso consensi fra il suo pubblico: quindi blues, rhythm'n'blues, soul, funk, reggae, hip hop, world music, elettronica, più alcune incursioni nel jazz.

Tracciati i confini, ci sforzammo di adottare criteri di selezione il più possibile oggettivi, dovendo però fare i conti con un passato che, per quanto concluso e quindi definito, non è mai immobile: la percezione che se ne ha cambia a seconda che lo si sia vissuto in prima persona o no, della distanza che ce ne separa e da quanto accaduto nel frattempo, ristampe comprese. È noto che sono i vincitori a scrivere la storia ed è parimenti lampante che, se è di arte che si tratta, il mutare del gusto e l'ampiezza della disponibilità ridisegnano eventi e manufatti trascorsi. Va da sé, dunque, che la scelta dei nostri "magnifici mille" non poteva che rispecchiare il momento in cui venne effettuata, e che in un'altra epoca essa sarebbe stata in qualche misura differente. Per dire: sul finire degli anni '80 saremmo stati più parchi nel pescare nella musica tedesca dei '70, visto che il post-rock e certa elettronica che tanto devono a Can, Faust, Kraftwerk, Neu! o Ash Ra Tempel ancora non esistevano; avremmo dato risalto al Sixties-revival, che ai tempi sembrò centrale o poco meno e da lungi pare invece poco più che una curiosità; mai e poi mai avremmo inserito i Pet Shop Boys e magari avremmo snobbato i Black Sabbath, perché il fenomeno grunge che li ha giustamente rivalutati era allo stadio embrionale. A fine '70 il piatto della bilancia avrebbe probabilmente pesato di più dalla parte del punk, comprendendo anche testimonianze di quel pur valido pub rock che sul rock successivo ha esercitato un'influenza minima. Del resto, non è forse vero che la canonizzazione dei Velvet Underground è iniziata solo nei '70 e che un referendum sui migliori dischi dei '60 tenuto alla fine di quel decennio probabilmente non li avrebbe nemmeno citati? O che PET SOUNDS dei Beach Boys, votato da molti come il più bel disco pop-rock di sempre, in oltre mezzo secolo di esistenza ha avuto fortune critiche altalenanti?

Siamo così arrivati ai giorni nostri, cioè a quest'ultimo e ancora più imponente tomo che non si limita ad aggiungere ma in qualche misura "rettifica" il precedente. In primis, senza rinnegare il principio di fondo dell'estensione del concetto di "rock" di cui sopra, abbiamo eliminato alcune decine di album di world ed elettronica (quelli, per così dire, "meno vicini" al rock), molto hip hop e quei pochissimi titoli di (per quanto elettrico) jazz. La mannaia si è poi abbattuta, a seguito della decisione di iniziare la trattazione con la nascita del rock'n'roll, su tutti quegli artisti – specie di area blues/folk – che per il rock sono stati essenziali sul piano dell'influenza ma le cui

registrazioni storiche precedono la metà dei ’50; benché si ritrovino per forza di cose citati qui e là, Big Bill Broonzy, Carter Family, Woody Guthrie, Son House, Blind Lemon Jefferson, Robert Johnson, Louis Jordan, Leadbelly, Charley Patton, Bessie Smith, T-Bone Walker, Bukka White e Hank Williams non hanno quindi più schede a loro nome. Infine, abbiamo omesso una piccola quantità di dischi all’epoca recenti di band e solisti che otto anni fa ci erano parsi meritevoli in prospettiva – delle piccole scommesse, insomma – ma che con il senno del poi abbiamo ridimensionato. I posti lasciati liberi dai depennati sono stati rilevati sia da album immessi sul mercato negli ultimi anni che da titoli più datati che nel 2012 non avevamo proprio potuto inserire per mere ragioni di spazio. Ulteriori ragionamenti ci hanno poi indotto a qualche sostituzione (stesso artista, ma disco diverso).

La novità principale è però l’istituzione della sezione “100 culti”, alcuni semplicemente spostati dai vecchi “1000” e molti, molti di più introdotti ex novo. Avevamo voglia di stupirvi, cogliendo impreparati su questo o quel disco anche lettori dalle conoscenze enciclopediche, ma – confessiamo – avevamo pure voglia di divertirci, proponendo, addirittura ripescando noi stessi lavori bellissimi ma che all’epoca dell’uscita vennero ignorati o, se qualcosa vendettero, sono poi caduti nel dimenticatoio, restando patrimonio di circoli iniziatici. Non hanno fatto la storia (come del resto cento e anzi mille altri che avremmo potuto designare in loro luogo a qualità media invariata: trattavasi in fondo di un gioco) e per lo più non hanno avuto emuli, ma ascoltateli e sappiateci dire: non avrebbero meritato una sorte migliore? L’arco temporale coperto va dal 1967, ossia dacché il 33 giri prese il sopravvento sul 45 nel mercato della musica allora giovane, ai primi anni ’90, quando il 33 giri venne a sua volta sopravanzato dal CD, mentre il successo clamoroso e inatteso da tutti di NEVERMIND risultava quasi altrettanto decisivo per cambiare per sempre il rapporto fra discografia maggiore, e dunque e sostanzialmente il mainstream, e quello che da un quarto di secolo veniva chiamato “underground”. Oggi, in una situazione ancora (e ancora più radicalmente) mutata da Internet, in cui sempre meno nomi vendono sempre più dischi lasciando a tutti gli altri le briciole, il concetto stesso di album “di culto” non ha più senso.

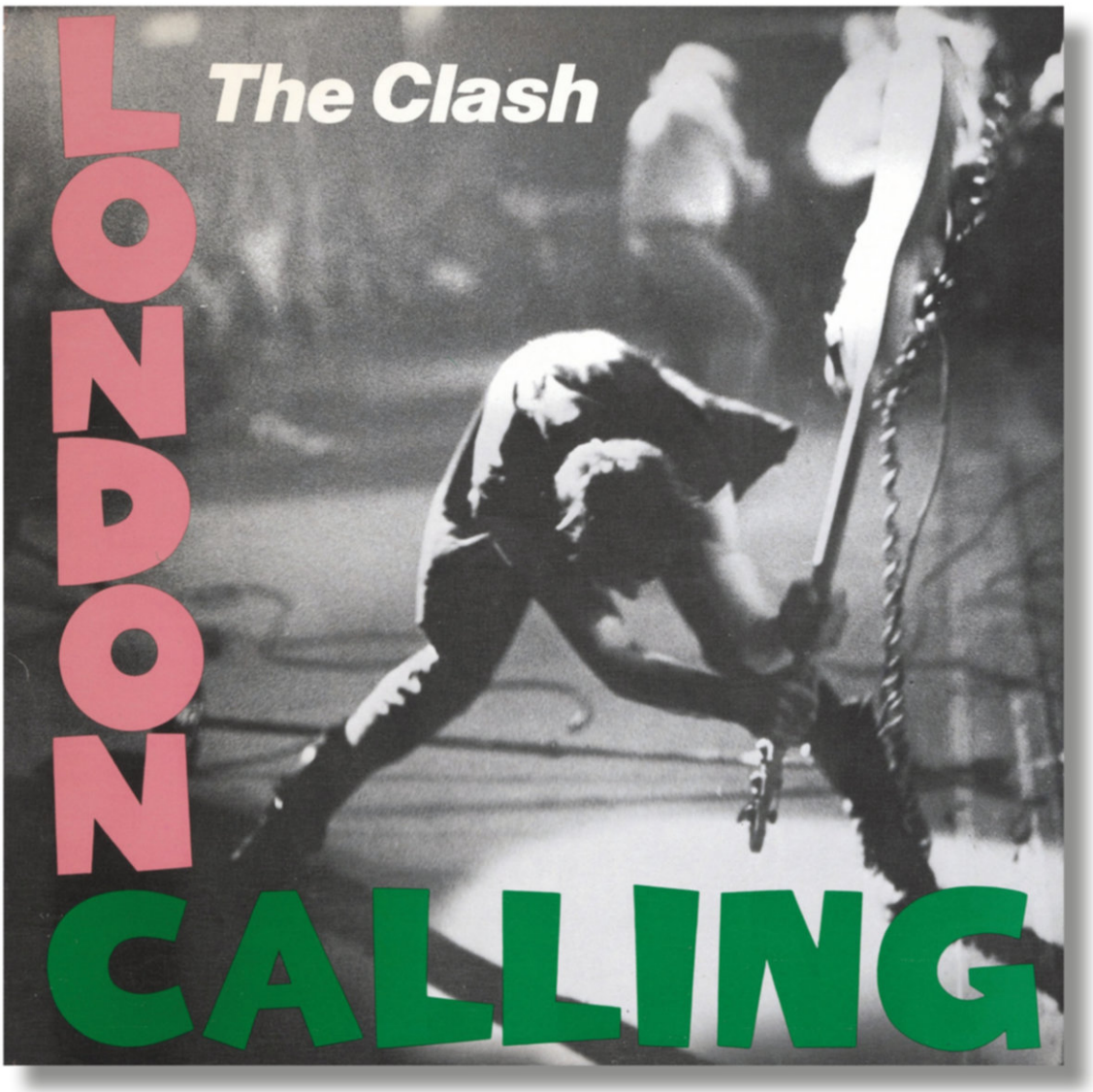
Mille dischi (più cento) possono sembrare tantissimi e per molti versi lo sono, ma ciò non significa che le operazioni di cernita siano state facili: anzi, per complicarci il lavoro (e renderlo più agevole a voi) li abbiamo suddivisi in tre fasce con schede di lunghezza decrescente. I “200 capolavori” sono gli imprescindibili in assoluto, i “300 imperdibili” quelli ai quali sarebbe comunque appena meno assurdo rinunciare, i “500 consigliati” servono ad allargare ulteriormente la visione d’insieme e quanto ai “100 culti” ne abbiamo detto or ora. Quadro dal quale al solito abbiamo tenuto fuori tanto gli artisti italiani (su scala mondiale e a questi livelli di importanza il rock di casa nostra è purtroppo trascurabile), sia le raccolte di artisti vari. Sono invece presenti, in massima parte per solisti e gruppi fra i più antichi, parecchie antologie, subito visualizzabili grazie al simbolino collocato accanto all’intestazione. Alla luce di come l’album abbia acquisito il significato oggi attribuitogli soltanto dalla metà dei ’60 (in precedenza i 33 giri erano quasi sempre collezioni di singoli arricchite – o spesso

impoverite – con qualche inedito), ci è parso logico operare così, scegliendo quelle con il rapporto migliore tra rappresentatività e qualità dei contenuti, reperibilità e prezzo contenuto. E, con appena un paio di eccezioni (ma economicissime), solo singole o doppie (niente cofanetti, dunque). E ci sono infine pure un tot di live, per lo più "storici" e magari composti da brani del tutto o in prevalenza inediti in studio all'epoca dell'uscita ma anche, in qualche caso di davvero straordinaria rilevanza, confezionati a distanza di decenni con materiali d'archivio. A patto che le incisioni documentino un unico concerto, o più concerti molto vicini temporalmente.

Può sembrare bizzarro che, nell'epoca dello streaming e delle singole canzoni da consumare in fretta, si sia voluto (ri)organizzare un libro legato all'idea "antiquata" dell'album, inteso come oggetto fisico e come strumento di cultura. Saremo fuori dal mondo, ma continuiamo a ritenere che certa musica – unitamente ai mezzi con i quali viene diffusa – non sia solo intrattenimento bensì Arte, oltre che una possibile chiave di accesso a conoscenze, immaginari e messaggi in grado di influire sulle sensibilità e le vite di quanti ne subiscono il fascino. Altro che "*it's only rock'n'roll, but I like it*"! Con buona pace degli amatissimi Rolling Stones.

Eddy Cilìa e Federico Guglielmi

200 CAPOLAVORI



AC/DC

Let There Be Rock

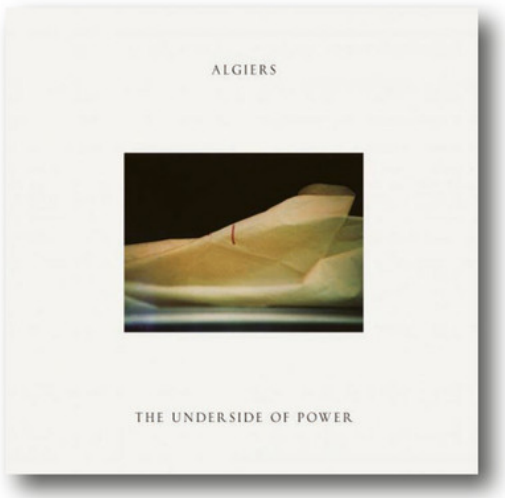
(Atlantic, 1977)

Quel che si dice uno "slow seller"… Consulti gli annali di "Billboard" e scopri sorpreso che, lungi dall'essere il successo travolgente che si è cementato in una falsa memoria collettiva, il primo album per la Atlantic del quintetto di Sydney arrestava la sua corsa nella graduatoria USA dei 33 giri a un modesto n.154. Eppure negli Stati Uniti è certificato doppio platino, il che significa almeno due milioni di copie vendute dacché nel luglio 1977 LET THERE BE ROCK raggiungeva i negozi americani oltre che quelli europei. Faranno in ogni caso parecchio meglio la raccolta HIGH VOLTAGE, la riedizione datata 1981 di DIRTY DEEDS DONE DIRT CHEAP e HIGHWAY TO HELL: rispettivamente tre, sei e sette i milioni di copie totalizzati sempre e solo oltre Atlantico (anche se, trattandosi di australiani, sarebbe più corretto dire oltre Pacifico). Per non parlare di BACK IN BLACK e del suo record pazzesco: ventidue i dischi di platino collezionati a oggi.
Classifiche e statistiche a parte, questo lavoro dal titolo biblico/programmatico resta la pietra d'angolo dell'edificio di una fama immensa. Già popolarissimi in patria (tre gli LP in curriculum), gli AC/DC non fallivano l'appuntamento con il primo lavoro concepito espressamente per i mercati europeo e statunitense. Hard granitico ma nel contempo dinamico il loro, venato di blues e di rock'n'roll e scandito da riff di fenomenale efficacia. Hanno scritto in fondo sempre la stessa canzone o al massimo le stesse due i fratelli (originari di Glasgow) Angus e Malcolm Young, ma almeno fino a BACK IN BLACK dell'80 (primo album con il nuovo cantante Brian Johnson, sostituto del defunto per troppo alcool Bon Scott) sarà lecito non farci caso. LET THERE BE ROCK è una parata di classici gioiosamente annichilente, dal brano omonimo a *Bad Boy Boogie*, da *Problem Child* a *Hell Ain't A Bad Place To Be* a (soprattutto) *Whole Lotta Rosie*.

Algiers

The Underside Of Power

(Matador, 2017)



Nel 2015, con l'omonimo album d'esordio, gli Algiers – da Atlanta, Georgia – dimostrarono che a oltre sei decenni dai suoi primi vagiti il rock poteva ancora inventare modalità espressive "nuove", se non proprio nelle componenti di base almeno nel loro amalgama in schemi che non rimandino subito a esperienze già note. Semplificando all'osso, un intrigante e fascinoso abbraccio tra radici gospel e trame all'insegna di un (post)post-punk filo-industriale, immerso in atmosfere poco luminose che a volte diventano spettrali e corredato di testi che spaziano fra religione e politica. Volendo coniare un'etichetta, soul-wave "in opposition" in cui arde il sacro fuoco dell'ispirazione, che è veicolo non solo di emozioni e suggestioni ma anche di propaganda a favore di giuste cause. Musica intellettuale e assieme spirituale, fisica e assieme melodica, e persino impegnata: cos'altro chiedere?
THE UNDERSIDE OF POWER ribadì il concetto con dodici brani prodotti da Adrian Utley dei Portishead e Ali Chant, nel complesso più compatti e potenti grazie all'innesto di un batterista – l'ex Bloc Party Matt Tong – nella tavolozza che già comprendeva il canto e la chitarra di Franklin James Fischer, l'altra chitarra di Lee Tesche e il basso di Ryan Mahan (in origine il groove era garantito con il battere di mani e piedi, cori ed elettroniche comunque mai invadenti). Musica al contempo tesa e rassicurante, caleidoscopica a dispetto delle tinte per lo più livide, con agli estremi dello spettro la lacerante, ossessiva *Animals* e la dolce e comunque inquieta *A Hymn For An Average Man*; in mezzo, infinite varianti, con la più netta propensione verso un r'n'r magnificamente ibrido dichiarata dal poker d'assi di apertura, che dalla convulsa *Walk Like A Panther* giunge alla tenebrosa *Death March* (il momento più "dark": *nomen omen*) passando per l'incalzante *Cry Of The Martyrs* e la maestosa traccia omonima – scelta come singolo per via del suo pur ambiguo appeal "pop" – definita "un incrocio fra Suicide e Temptations".

The Allman Brothers Band

At Fillmore East

(Capricorn, 1971)

Quante Allman Brothers Band diverse ci sono state? Quattro almeno? Quella che nei due album in studio (l'omonimo del novembre 1969, IDLEWILD SOUTH del settembre 1970) che precedettero questo doppio dal vivo evidenziò la capacità di distillare in brani relativamente succinti blues e soul, country, jazz e rock'n'roll, mettendo abilità tecniche sensazionali al servizio di una forma-canzone che era colta senza volerlo sembrare. Quella che, persi tragicamente e letteralmente per strada due componenti fondamentali, si acconciò a semplificarle assai quelle canzoni, buttandole sul country a scapito del blues e continuando peraltro a riscuotere (addirittura incrementandolo) un successo enorme. E c'è stata poi una Allman Brothers Band rimasta in circolazione fino al 2014 continuando a riempire negli Stati Uniti palasport e persino stadi e, se fu certo un vivere di glorie trascorse, lo fu relativamente: giacché il repertorio storico veniva ogni sera insieme celebrato e trasfigurato come se si fosse trattato, in toto e non in parte, di jazz. Se questa ultima incarnazione del gruppo fondato nel marzo 1969 dai fratelli Duane e Greg Allman ha potuto legittimamente portare in giro la leggendaria ragione sociale fin dentro gli anni '10 del secolo successivo è stato grazie al lascito – filosofico quasi quanto musicale – di AT FILLMORE EAST.

Nella versione originale, poco meno di ottanta minuti magmatici di cui, nell'immaginario del rock, sono rimasti principalmente i poco più di sessanta nei quali l'arte della jam viene portata ad apici toccati forse solo dai Grateful Dead di LIVE/DEAD e dai Quicksilver di HAPPY TRAILS. Non dai Cream, di cui gli Allman vennero detti con superficialità il contraltare americano, quando sarebbe dovuto risultare evidente che nella loro musica la tecnica non scadeva mai in tecnicismo e i volumi mai venivano alzati gratis. Alchimia imprendibile quella delle due sere al Fillmore di New York – 12 e 13 marzo '71 – di cui qui si fa sinossi. Irripetibile anche, giacché il 29 ottobre di quello stesso anno Duane Allman – il chitarrista bianco più "nero" che mai ci sia stato – si ammazzava in moto e medesima sorte sarebbe toccata, tredici mesi più tardi, al bassista Berry Oakley.

Laurie Anderson

Big Science

(Warner Bros, 1982)

Laurie Anderson nasce a Chicago nel 1947, studia violino al Conservatorio, si trasferisce a New York nel 1971, comincia a insegnare. È proprio insegnando che scopre in sé notevoli qualità affabulatorie. Unite ai molteplici interessi per teatro, cinema e arti figurative, sviluppate nell'ambiente sempre in fertile subbuglio dell'avanguardia all'ombra della Big Apple (stringe amicizie che porteranno a collaborazioni con Peter Gordon e William Burroughs, John Giorno e Robert Mapplethorpe), sono la materia prima di performance via via più audaci e impegnative. Presto multimediali. Ambiziosissima *United States I-IV*, otto ore nella versione completa, pronta all'inizio del 1980 e di cui saranno gli otto minuti di *O Superman*, indimenticabile scorcio di America post-tutto in forma di mantra elettronico a pagare la realizzazione: caso unico di musica sperimentale che scala le classifiche dei singoli fino alle zone altissime (in Gran Bretagna è un n.2). Proiettata dalle gallerie frequentate da ristrette cerchie di intellettuali nel ruolo, che mai avrebbe pensato di trovarsi a recitare, di rockstar, la Anderson confeziona un primo album tutto di estratti da tale lavoro.

BIG SCIENCE declina elettronica dal volto umano, prodotta con i marchingegni più vari, e minimalismo pop. Incanta, ardito ma per niente ostico o solo moderatamente, intreccio di voci filtrate e tastiere solenni, percussioni discrete, flauto, sassofono e un violino inventato dalla stessa Laurie, con un nastro al posto dell'archetto e una testina magnetica in luogo delle corde. La frase incisa sul nastro? Tutta un programma: "*Ethics is the estethics of the future*". E proprio dal futuro sembra ancora giungere questo disco. Mai l'avanguardia era parsa così vicina alla vita, ai sogni, alle paranoie dell'uomo comune. In perfetto equilibrio fra essenzialità strutturale ed esuberanza contenutistica.

Animal Collective

Merriweather Post Pavillion

(Domino, 2009)

Tanto movimentata, complessa e ricca di avvenimenti contigui da potersi definire saga, quella degli Animal Collective è una delle più intriganti avventure rock del post-2000, anche fuori dal circuito indie nel quale la band americana – che per anni ha avuto come base New York – ha sviluppato il suo percorso. Parlano chiaro il numero di dischi realizzati, che grossomodo si raddoppia aggiungendovi i progetti solistici e paralleli, e l'indole alla contaminazione che da sempre guida i passi di questi musicisti atipici e creativi, in grado di cambiar più volte pelle rimanendo tuttavia in sintonia con una "visione" – alla luce dei fatti, il termine "stile" potrebbe non essere totalmente appropriato – personale e riconoscibile. Ottava tappa di studio di un itinerario assai tortuoso sotto ogni profilo, MERRIWEATHER POST PAVILLION tira i fili e riassume i temi salienti di un impegno artistico che tra il 2004 e il 2007 aveva già fruttato ottimi album quali SUNG TONGS, FEELS e STRAWBERRY JAM, giungendo a una sintesi dotata del requisito dell'omogeneità. Un viaggio policromo e non privo di colpi di scena attraverso undici episodi che vanno a comporre una "suite" straniante-ma-non-troppo basata sulla ripetitività per lo più pigramente ipnotica dei ritmi, su efficaci fantasie elettroacustiche/elettroniche, su bizzarri intrecci di voci e arrangiamenti. Cantilene psichedeliche che avvolgono e cullano, delineando un concetto certo un po' surreale e poco estroverso – ma non per questo povero di fascino, anzi – di *pop song* delicata e onirica e solo a piccole dosi disturbante, il tutto con un approccio "filo-sinfonico" e un suono mai definito prima in modo così accurato (specie negli impasti canori, parecchio Sixties). Delirando un po', cosa che nel contesto specifico ha anche senso, una specie di mostro di Frankenstein dove l'estro deviato dei Flaming Lips incontra – con trame più imponenti – l'evocatività mesmerica dei Sigur Rós, sotto lo sguardo compiaciuto di un Brian Wilson in stato di alterazione da acidi.

Antony & The Johnsons

I Am A Bird Now

(Secretly Canadian, 2005)

Non possono sussistere dubbi sul fatto che Antony Hegarty sia una delle figure più carismatiche emerse dal caotico e fin troppo ricco panorama pop-rock – versante *arty* – del primo scorcio di terzo millennio. Un'emersione fallita ai tempi dell'esordio sponsorizzato da David Tibet dei Current 93, avviata dalla partecipazione a THE RAVEN di Lou Reed e pienamente raggiunta a trentatré anni con questo secondo album, "benedetto" da parecchi illustri ospiti – dal padrino Lou Reed stesso a Devendra Banhart, Rufus Wainwright, Joan As Police Woman e Boy George (in duetto con il Nostro nella *You Are My Sister* emblematica fin dal titolo) – e baciato dal plauso degli addetti ai lavori e del pubblico più attento. Consensi ampiamente comprensibili, alla luce della bellezza di dieci brani sospesi fra folk, jazz e grande canzone classica, contraddistinti da un assetto elettroacustico tanto elegante quanto equilibrato (il pianoforte di Hegarty, archi, ottoni), da melodie audaci, da testi tutt'altro che leggeri e a tratti inquietanti. Soprattutto, da una voce capace di infinite evoluzioni che sa essere sofferta e celestiale assieme.

A lasciare stupefatti, di I AM A BIRD NOW e dell'intera opera di questo inglese adottato da New York, sono le atmosfere, i magnifici chiaroscuri, il pathos del quale è imbevuta ogni interpretazione. Anche se l'insieme richiama in qualche modo il teatro, magari mitteleuropeo, e una lettura superficiale potrebbe dare l'impressione di un'enfasi almeno in parte fittizia, in Antony non ci sono falsità o calcoli di convenienza: la sensibilità e il trasporto emotivo sono autentici e a venir messa in scena è solo la verità di una vita e un'anima che, fra i disagi, riesce a trovare grazia e armonia. Più che di "pop", per quanto alto, è quasi il caso di parlare di un'esperienza trascendentale, benché i temi trattati siano inequivocabilmente terreni e talvolta persino torbidi: una delle numerose, stimolanti contraddizioni di un musicista per il quale si è a corto di termini di paragone.

Arcade Fire

Funeral

(Merge, 2004)

Tra le tante, troppe band salite alla ribalta negli anni 2000, gli Arcade Fire si sono prepotentemente segnalati come una delle pochissime con le carte in regola non solo per una carriera lunga e gloriosa ma anche per essere erede – magari riluttante, ma non sempre è possibile opporsi al destino – di quella grande tradizione rock che dalla seconda metà dei ’90 sembra(va) essere stata assassinata dalla mediocrità e dall’adesione al principio del basso profilo. Generata dalla fertilissima scena indie di Montreal, la compagine guidata da Win Butler e Régine Chassagne – entrambi cantanti e multistrumentisti, nonché marito e moglie – è infatti dotata di personalità, carisma e presenza scenica, e soprattutto della capacità di inventare musica gradita al pubblico *alternative* così come agli estimatori di formule più classiche. E di riscuotere i consensi di colleghi illustrissimi quali David Bowie, Bruce Springsteen, David Byrne e U2.

Pubblicato un anno dopo un promettente EP con sette tracce, l’autentico esordio adulto del gruppo è un fascinoso, magnetico capolavoro di art rock ricco e solenne, sviluppato in canzoni dalle costruzioni melodiche ardite e spesso imprevedibili; canzoni che assomigliano a mini sinfonie, stilisticamente accostabili a esperienze differenti (Echo & The Bunnymen, Interpol, Flaming Lips…) ma riconoscibili in ogni circostanza. Conta poco se a prevalere siano le reminiscenze folk, le tendenze filo-orchestrali, le deviazioni psichedeliche, l’impatto rock’n’roll, le suggestioni esotiche, le fantasie melodrammatiche o certe soluzioni a un passo dal kitsch; estrosi e coraggiosi, gli Arcade Fire amano tanto rassicurare quanto spiazzare, sorretti da una visione artistica dove antico e moderno, magniloquenza e sobrietà, genio e sregolatezza trovano un loro magico equilibrio. Strano? Sì e no. Si sta del resto parlando di gente che ha scelto di presentare come biglietto da visita un disco ispirato dai lutti che avevano colpito quasi tutte le loro famiglie. Si presume volesse essere un esorcismo, non si può negare che l’obiettivo sia stato perfettamente centrato.

Arctic Monkeys

Whatever People Say I Am, That's What I'm Not

(Domino, 2006)

All'epoca di questo primo album, lanciato da singoli irresistibili quali *I Bet You Look Good On The Dancefloor* e *When The Sun Goes Down*, attorno agli Arctic Monkeys regnava ancora un certo scetticismo: facile, per gli snob e i cinici, fermarsi alla superficie e reputarli l'ennesima bufala del "New Musical Express", o al massimo una meteora. Altri lavori di pregio, compreso il progetto Last Shadow Puppets allestito dal *frontman* Alex Turner assieme a Miles Kane, hanno invece affermato il quartetto di Sheffield come una delle realtà più fresche, propositive e determinate del rock britannico degli anni 2000, mai statica sotto il profilo musicale e brillante per quanto riguarda testi nei quali non è assurdo vedere una sorta di versione aggiornata di quelli dei gloriosi Kinks. Al di là di quanto accaduto in seguito, nella Storia è però rimasto scolpito WHATEVER PEOPLE SAY I AM…, con i suoi tredici brani per lo più brevi e incalzanti all'insegna di strutture compatte, energia, distorsioni, stacchi fulminei e melodie orecchiabili: post-punk, funk e pop frullati in un sound ritmato, frenetico e spigoloso, ulteriore (ma non banale) variazione sul tema "chitarre-basso-batteria-voce", il tutto esaltato da un'irruenza giovanile – quando fu inciso, l'età media dei ragazzi era di appena vent'anni – solo in parte mediata da una maturità che ha del sorprendente.
Ispirato a peripezie più o meno romanzate di *nightclubbing*, che assieme vanno a costituire un quadro sfaccettato e brioso – a dispetto dei toni un po' claustrofobici e non sempre rassicuranti – della vita di un post-adolescente nell'Inghilterra del Nord, l'esordio degli Arctic Monkeys è non solo un gran bell'attestato di qualità e autorevolezza, ma anche uno specchio dei suoi tempi. Nessuno stupore che, complice il battage pubblicitario spontaneo che aveva affermato la band in Rete, sia schizzato in vetta alle classifiche d'Oltremanica (fu il "fastest selling debut album in British history" con oltre 360.000 copie vendute nella prima settimana) e abbia fatto incetta di premi in qualsiasi referendum del 2006.

Bad Religion

No Control

(Epitaph, 1989)

Senza nulla voler togliere alla fase iniziale documentata al meglio dal grezzo ma travolgente HOW COULD HELL BE ANY WORSE? e alla comunque ottima produzione successiva, è opinione comune che lo zenit qualitativo dei Bad Religion sia nel tris di album pubblicati fra il 1988 e il 1990, ovvero SUFFER, NO CONTROL e AGAINST THE GRAIN. Ricostituitosi dopo alcuni anni di confusione e/o inattività, il gruppo californiano trovava infatti nuovi stimoli e, incentivato dalla notevole espansione di quell'hardcore punk che aveva di fatto tenuto a battesimo, sviluppava una formula sonora estremamente efficace dove compattezza e rapidità di esecuzione sposavano un approccio melodico rimarcato dalla personalissima voce di Greg Graffin e da testi quantomai lucidi e poetici nel trattare scottanti temi politici e sociali; il tutto in un tripudio di chitarre tanto granitiche quanto guizzanti (il cofondatore Brett Gurewitz e Greg Hetson dei Circle Jerks), stacchi mozzafiato e cori dall'enfasi quasi epica. Un canone che tantissimi, in ogni parte del globo, avrebbero cercato di replicare con fortune maggiori o minori, ottenendo in ogni caso l'effetto di esaltare l'unicità dell'articolo originale.
Con i suoi quindici brani per una durata complessiva appena superiore ai ventisei minuti, NO CONTROL è un'aggressione furibonda ma perfettamente coordinata, un vero e proprio monumento al genere – l'hardcore melodico, appunto, da non confondere con il popcore – di cui i Bad Religion sono e saranno per sempre gli ideali portabandiera. Inni come *Change Of Ideas*, *Big Bang*, *No Control*, *Automatic Man*, *I Want To Conquer The World*, *You* e *The World Won't Stop* dimostrano senza possibilità di smentita la capacità della band di Hollywood di infiammare corpi, cuori e menti, nonché la sua straordinaria abilità – specie della coppia Graffin/Gurewitz, che firma larghissima parte del repertorio – di dare vita a canzoni sempre diverse ed eccitanti a dispetto della sostanziale semplicità dei loro elementi costitutivi e della limitatezza degli schemi adottati.

Erykah Badu

Baduizm

(Universal, 1997)

Texana di natali ma di madre nigeriana, Erica Abi Wright evidenzia spirito libero e pulsioni afrocentriche sin da quando, quattordicenne e già una voce familiare per gli ascoltatori di una radio di Dallas dove fa *freestyling*, si cambia le generalità, modificando un nome "da schiava", assumendo un cognome prelevato da una lingua parlata in Ghana. Tanto è lungo – dodici ulteriori anni, con come tappa più cruciale un duetto con D'Angelo – il percorso con al fondo questo debutto, tanto è clamoroso l'impatto numerico e mediatico di BADUIZM: primo nella graduatoria black di "Billboard", secondo in quella pop con il singolo *On And On* dodicesimo, triplo platino negli USA e con quattro candidature ai Grammy Awards due delle quali ("migliore album R&B", "migliore performance vocale femminile R&B") coronate da successo. Ma naturalmente non solo per questo (quanti dischi mediocri hanno goduto di fortune anche più grandi?) lo si può dire "epocale". Fatto è che BADUIZM marcava contestualmente l'emersione di un'interprete come il soul non ne vantava da un paio di decenni e una rivoluzione in un ambito in cui da troppo – dimenticandosi delle ragioni stesse per le quali questa musica si chiama così – tutto veniva costruito a tavolino, ogni angolo smussato allo scopo di imprimersi (fastidiosamente) nella memoria senza mai graffiare sul serio il cuore. Rivoluzione che, fosse stata politica (un po' lo fu), avrebbe potuto trovare sintesi in uno slogan: guardare indietro per andare avanti. Come sovente accade le andrà dietro una Restaurazione, progressivamente sempre più fomentata dall'abuso di auto-tune.
Co-autrice di quasi tutta la scaletta, la Badu nel mentre rivendicava contiguità con la nazione hip hop riannodava trame che portano ben più lontano di Aretha: a Nina Simone; a una Billie Holiday che spesso ricorda nel fraseggio e nelle inflessioni. Tante – da Angie Stone a Jill Scott, a Kelis – le si metteranno in scia, senza però eguagliare né questi vertici né quelli, appena meno vertiginosi, che saprà toccare nel 2000 MAMA'S GUN. Dopo l'artista diraderà le uscite, fino a una quasi totale scomparsa dalle scene: nessun suo album negli anni '10 dopo quel NEW AMERYKAH PART TWO che li inaugurava.

The Band

The Band

(Capitol, 1969)

Ascolti un sacco di dischi del 1969 – anche eccellenti, anche capolavori che hanno fatto la Storia – e, se un po' ne mastichi di rock, istantaneamente li puoi datare. THE BAND no. THE BAND se proprio appartiene a degli anni '60 è a quelli del secolo prima, celebrati nell'epopea in tre minuti e trentatré secondi di *The Night They Drove Old Dixie Down*. THE BAND vive in una dimensione (a)temporale tutta sua, saporosa di Arcadia, abitata – prima che da quanti precedettero Rick Danko, Levon Helm, Garth Hudson, Richard Manuel e Robbie Robertson sui sentieri del rock'n'roll – da scrittori come Washington Irving e James Fenimore Cooper, Henry David Thoreau e Nathaniel Hawthorne, Herman Melville, Walt Whitman, Mark Twain. E, collocandosi programmaticamente e filosoficamente fuori dal tempo, quello che fu non il primo ma il secondo LP (omonimo a volerne sottolineare la rappresentatività) dell'unico gruppo tanto grande e arrogante da potersi chiamare Il Gruppo non è invecchiato di un giorno dacché vide la luce. Sta lì, immutabile, modello a oggi insuperato (e avvicinato da pochi) per chiunque voglia declinare Americana "in rock".

Nel quasi decennale percorso con come approdo le dodici canzoni in tutti i sensi classiche qui contenute c'erano stati per cominciare gli Hawks, quattro canadesi e un unico statunitense (Helm) a dare man forte a un cantante americano, Ronnie Hawkins, emigrato a nord in cerca di fortuna. E poi alcune collaborazioni con il bluesman bianco John Hammond. E quindi e soprattutto il sodalizio con il Bob Dylan della svolta elettrica, celebrato a cavallo fra il 1965 e il 1966 con il tour mondiale più controverso di sempre e di chiunque. A Zimmie i ragazzi erano stati tanto più vicini nel ritiro a Woodstock seguito al leggendario incidente in moto e ne erano risultati gli al pari mitici BASEMENT TAPES. E Bob aveva ricambiato regalando al loro esordio autonomo, MUSIC FROM BIG PINK, il dipinto in copertina e tre brani immensi. THE BAND arrivava un anno dopo: prodigioso Independence Day (Robertson assisosi al comando) diviso fra ballate dolenti e spumeggianti uptempo.

Devendra Banhart

Rejoicing In The Hands

(Young God, 2004)

Personaggio inusuale, Devendra Banhart, non solo per l'aspetto eccentrico o per il nome, suggerito ai genitori – padre americano, madre venezuelana – da un santone indiano. Personaggio che nessuno avrebbe presumibilmente ritenuto capace di raccogliere consensi fuori dal circuito underground e che invece, dopo l'avvio di carriera sotto l'egida della Young God, ha capitalizzato i riscontri ottenuti legandosi alla ben più visibile XL Recordings e quindi – divenuto oggetto di un culto di vaste proporzioni, anche in ambiti modaioli che con la musica hanno poco da spartire – firmando addirittura un contratto major con la Reprise/Warner. Sviluppi successivi a parte, sono comunque in parecchi a ritenere che l'ispirazione più genuina e toccante del musicista alberghi nei dischi marchiati dall'etichetta di Michael Gira e soprattutto in REJOICING IN THE HANDS, secondo album ufficiale (partendo da OH ME, OH MY…) di una produzione che si sarebbe magari gradita un po' più parca. È qui che il folk di Banhart, piuttosto scarno nelle strutture ma ricco e vivace per quanto concerne i colori di una strumentazione prevalentemente acustica, trova infatti il suo migliore svolgimento, in sedici episodi dove reminiscenze ancestrali e suggestioni esotico-misticheggianti incontrano una poetica stralunata e naïve dalla quale è difficile non venire conquistati.
Raccolta di quadretti "freakedelici" dalla grande forza emotiva, ora quasi solo abbozzati e ora nettamente più rifiniti ma sempre privi di forzature o eccessi, REJOICING IN THE HANDS è un curioso, seducente *patchwork* in cui può sembrare di scorgere riferimenti a Donovan, ai Tyrannosaurus Rex, ai Pearls Before Swine, a Tim Buckley e a numerosi altri artisti dei Sixties che, su entrambe le sponde dell'Atlantico, cercavano di spingere il folk verso strade meno convenzionali e più visionarie. Sensato affermare che il movimento neo-folk fiorito nella seconda metà degli anni 2000 debba la sua ascesa al notevole interesse creatosi attorno al nostro uomo.

The Beach Boys

Pet Sounds

(Capitol, 1966)

Migliore album di tutti i tempi per il "Times". Passando alla stampa specializzata, l'undicesimo LP in studio dei Beach Boys è stato analogamente votato massimo capolavoro della *popular music* dal mensile "Mojo" nel 1995 e dal settimanale "New Musical Express" nel 1997. Nel 2003 il quattordicinale "Rolling Stone" lo piazzava invece "soltanto" secondo in una classifica di cinquecento titoli. Il primo? SGT. PEPPER'S LONELY HEARTS CLUB BAND, ossia un disco che Paul McCartney ha sempre dichiarato essere stato influenzatissimo proprio da PET SOUNDS. Laddove Brian Wilson non ha mai nascosto che senza RUBBER SOUL (per inciso: quinto nella graduatoria di cui sopra) PET SOUNDS sarebbe stato a sua volta parecchio diverso o, addirittura, non sarebbe stato per nulla. Non si dà probabilmente altro caso in questo volume di influenze reciproche tanto virtuose e produttive.
Di ritorno a inizio 1966 da un tour di tre settimane di Giappone e Hawaii, sono i restanti Boys (da un anno il leader ha annunciato il ritiro dai concerti) i primi a restare sbalorditi dai brani che il maggiore dei fratelli Wilson ha scritto nel frattempo. Ancora di più, dai complessi arrangiamenti che va cucendo loro addosso. Figurarsi allora quanto devono restare spiazzati alla Capitol da una musica che con le canzoncine surf *d'antan* dei ragazzi non condivide che le intricate armonie vocali. Tutto è viceversa cambiato attorno, ricchissimo un tessuto strumentale che agli arnesi classici del rock – chitarra, basso e batteria – non si limita ad aggiungere un profluvio di archi e tastiere, ottoni e legni. Osa inserendo dal theremin al campanello di bicicletta, da un harpsichord a un abbaiare di cani, a una lattina di Coca Cola trasformata in percussione. Come i troppi e troppo spesso orrendi emuli chiariranno, non fossero validissime di partenza le canzoni, non fosse studiatissimo e misuratissimo ogni dettaglio questo pop-rock fra il sinfonico e lo psichedelico risulterebbe un indigeribile pasticcio. È invece la pietra miliare che dal giorno dell'uscita – 16 maggio 1966 – si dice che sia.

Beastie Boys

Licensed To Ill

(Def Jam, 1986)

Adam “MCA” Yauch e Michael “Mike D” Diamond si conoscono il 5 agosto 1980, alla festa per il quindicesimo compleanno del primo. I Beastie Boys nascono un anno dopo. All’ombra della Grande Mela sta sbocciando l’hardcore e suonano hardcore i primi Beastie Boys. Ma all’ombra della Grande Mela sta sbocciando anche l’hip hop. Un rimpasto nella formazione porta in squadra Adam “King Ad-Rock” Horovitz. Vengono snocciolati i primi rap. Al CBGB’s e al Danceteria, dove i tre sono di casa, cominciano a unirsi loro dei DJ. Il cambio di pelle si completa nel 1984. In luglio i Beastie Boys supportano Madonna. In ottobre firmano per la Def Jam. Bisogna però aspettare il 1986 perché escano i primi 45 giri del nuovo corso, quattro, senza che nulla accada. Quando LICENSED TO ILL viene pubblicato è novembre e nulla fa prevedere che in un anno collezionerà quattro dischi di platino. Ma, come accadrà un lustro più tardi con NEVERMIND, per chi ha orecchie per intendere è subito chiaro che ci si trova in presenza di un lavoro epocale. C’è molto *teen spirit* (sebbene non della tormentata qualità di quello di Cobain; l’opposto) in *Rhymin & Stealin’*. Un titolo programmatico: le tre bestioline rimano su basi campionate e dunque rubate. Un colpo di genio: mettere insieme il ritmo e le tecniche dell’hip hop, dal *sampling* allo *scratching*, con i riff chitarristici del rock più greve.

LICENSED TO ILL è un ciclone che travolge gli USA. Musicale: se *The New Style*, *Paul Revere*, *Hold It Now*, *Hit It* inclinano verso l’hardcore nell’accezione hip hop del termine, risultando così poco invitanti per i ragazzini bianchi (e viceversa magnifiche per i neri), il resto del programma li fa impazzire. *Rhymin & Stealin’* è distillato di Sabba Nero, le scansioni alla AC/DC di *Fight For Your Right To Party* e *No Sleep Till Brooklyn* testosterone puro, le cantilene dementi di *She’s Crafty* e *Girls* un anticipo della *Weltanschaung* di Beavis e Butt-Head. Di costume: per la prima volta il pubblico bianco si accosta in massa all’hip hop e quello nero adotta dei bianchi. Per una certa America, una faccenda intollerabile.

The Beatles

Rubber Soul

(Parlophone, 1965)

Imprescindibile anello di congiunzione fra trascorsi beat e psichedelia dietro l'angolo, RUBBER SOUL bignamizza il passato dei Beatles nel momento stesso in cui apre scorci di futuro. Già il davanti di copertina è paradigmatico al riguardo: un'inquadratura "strana", sguardi seri e sfuggenti (solo John guarda in macchina), un abbigliamento casual, da rocker, lontano anni luce dai completi di taglio classico che tre su quattro ancora indossano sul retro (ma non è un anticipo di futuro, è un revival teddy boy). Poi c'è la scritta, un assaggio di quello stile grafico che emergerà da lì a poco con la psichedelia, e perciò sarà detto psichedelico, molto prima che la suddetta etichetta entri nell'uso corrente. E la seconda canzone, *Norwegian Wood*, davvero non può essere definita in altro modo se non "psichedelica". Ma la prima, *Drive My Car*, è quintessenza di beat. La terza, *You Won't See Me*, spiattella atmosfere romantiche e una melodia sciccosissima. La quarta, *Nowhere Man*, compendia le prime tre ed è scrosciare di applausi a scena aperta. RUBBER SOUL è uno di quei rari LP dei quali ogni episodio è irrinunciabile. Ci sono *Think For Yourself* e *If I Needed Someone*, le prime due grandi creazioni di George Harrison. C'è la più bella canzone d'amore dei Beatles – no, non *Michelle*, che eccede un tantino in miele ed è discendente troppo diretta di *Yesterday*: *Girl*. C'è uno dei brani che più influenzeranno certa new wave americana (Feelies e dintorni) minimale e schizzata: *What Goes On*. C'è infine *Run For Your Life* a chiudere, replicandone foga e ispirazione, il cerchio aperto da *Drive My Car*.
Con questo disco i Baronetti dividono a metà i loro favolosi anni '60. Guardandosi alle spalle possono rimirare una sequela di brani canticchiati in ogni angolo di un globo terracqueo che hanno già cambiato parecchio. Hanno fatto amicizia con Bob Dylan e con la marijuana. Hanno jammato con Elvis. Hanno appena provato l'LSD. Il futuro appare illimitatamente ricco di possibilità. Le coglieranno tutte.

The Beatles

Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band

(Parlophone, 1967)

Dalle nove ore e quarantacinque minuti bastanti a registrare PLEASE PLEASE ME ai centoventinove giorni necessari per completare SGT. PEPPER'S LONELY HEARTS CLUB BAND: anche da un dettaglio così si misura l'immane distanza fra il debutto a 33 giri dei Beatles e quello che è considerato unanimemente il loro lavoro storicamente più rilevante (che ne rappresenti l'apice della parabola artistica è invece controverso). Le due uscite non sono separate che da quattro anni, due mesi e nove giorni, eppure nel frattempo il rock e più in generale la cultura giovanile si sono trasformati fino a farsi irriconoscibili e del cambiamento John Lennon, Paul McCartney, George Harrison e Ringo Starr sono stati il motore principale. Qui per l'ultima volta provano e riescono a superare se stessi, dipingendo un affresco cui concorrono i colori della psichedelia come quelli del vaudeville, della musica classica e del rock'n'roll, dell'avanguardia e dell'India, del jazz e di un qualcosa che ancora non c'è e verrà chiamato progressive. Lo scarto rispetto a REVOLVER, alla cui formula hanno contribuito grossomodo i medesimi ingredienti con qualche chitarra in più, è misurato dalla ricercatezza di una registrazione che trascende i limiti del quattro piste, dalla ricchezza di arrangiamenti cui concorrono l'arpa di *She's Leaving Home* e il trio di clarinetti di *When I'm Sixty-Four*, il sestetto di sassofoni di *Good Morning, Good Morning* e l'orchestra di quaranta elementi di *A Day In The Life*, il glockenspiel di *Being For The Benefit Of Mr. Kite!* e l'harmonium, le tabla, il sitar, il dilruba, gli otto violini e i quattro violoncelli di *Within You Without You*. Brano quest'ultimo in cui l'unico Beatle a suonare è Harrison e con il senno del poi è un indizio che la vicenda più incredibile e fruttuosa negli annali della *popular music* va a concludersi.

Tutto fa epoca, a partire da una copertina che costa da sola quanto erano costati i primi due LP del gruppo tutto compreso, di un album alla cui uscita il mondo trattiene il respiro per non perdersi, di quei solchi, nemmeno un sospiro. Non era mai accaduto prima. Non succederà mai più.

Beck

Mellow Gold

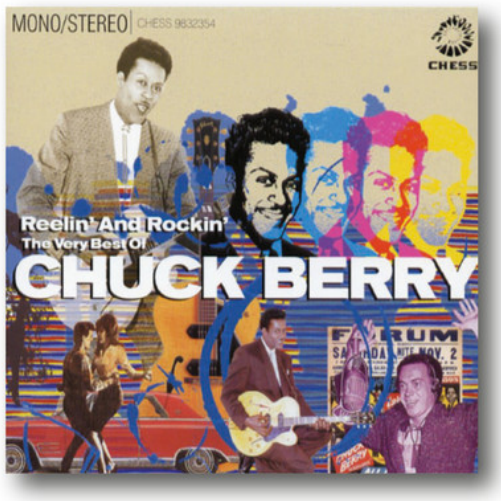
(Bong Load/DGC, 1994)

Il brano più emblematico dei ’90, almeno in ottica giovanilista, subito dopo *Smells Like Teen Spirit* dei Nirvana? Semplice, *Loser* di Beck (Hansen) da Los Angeles, quasi ventitreenne quando il pezzo vide per la prima volta la luce in un 12” marchiato dell’etichetta indipendente Bong Load dopo un 7” EP della Flipside – condiviso con la band Bean – che aveva come titolo-base l’eloquente *MTV Makes Me Want To Smoke Crack*. Trasmesso senza sosta dalle radio alternative americane, *Loser* conquistava subito lo status di inno generazionale, procurando al suo autore un contratto multinazionale e rendendolo una star: riconoscimento all’epoca forse prematuro ma poi confermato da una lunga serie di dischi con molti alti e ben pochi bassi, testimonianze di una creatività pirotecnica e spesso bizzarra che non si è mai fatta imprigionare in questo o quel cliché, né tantomeno ha voluto piegarsi a logiche di convenienza. Caratteristiche che fanno di Beck uno degli artisti più sfuggenti, in senso buono, dell’epopea rock.
Non è naturalmente un caso che *Loser*, ipnotica filastrocca tra folk-blues e hip hop, apra MELLOW GOLD, esordio major del multistrumentista e cantante (e soprattutto autore) e lavoro imprescindibile dei suoi anni ’90 assieme al successivo, più elaborato ODELAY prodotto dai Dust Brothers. Nelle sue dodici tracce, un approccio psichedelico analogo a quelli di un Syd Barrett o un Julian Cope trova più o meno allucinata espressione in trame acustiche, elettriche ed elettroniche che sanno di artigianato lo-fi, fra echi di radici, tecnologia a basso costo, affondi rumoristici, deviazioni funkeggianti, eccentricità *a-go-go*, accenni punk, autoironia e irresistibili tentazioni pop. Canzoni rock’n’roll mutanti e per lo più claustrofobiche, insomma, intonate con voce apatica e immerse in atmosfere alienate/alterate, dove la classicità – che si sente, benché filtrata attraverso lenti deformanti – abbraccia il postmoderno in un affresco sonoro di grande impatto, dai colori lividi ma non per questo meno suggestivi.

Chuck Berry

Reelin' And Rockin'

(Chess, 2006)



Ipotizziamo per assurdo che un qualcuno con una conoscenza appena più che superficiale del rock dei '60, da cui in linea diretta o indiretta discende gran parte dell'odierno pop occidentale, sia affatto digiuno di quanto accaduto nel decennio precedente. Che il nostro eroe non l'abbia mai sentito nominare. Di lui conoscerebbe nondimeno *Roll Over Beethoven* e *Rock And Roll Music* grazie ai Beatles, *Come On*, *Around And Around*, *Carol*, *Little Queenie* e un'abbondante mezza dozzina di altre via Rolling Stones. Avrebbe ascoltato dai Kinks *Beautiful Delilah* e *Too Much Monkey Business* (la canzone che inventò i New York Dolls). Gli sarebbero familiari, pur senza averle mai sentite, *You Can't Catch Me* per tramite dei Fab Four di *Come Together* e *Sweet Little Sixteen* sotto le mentite spoglie di *Surfin' USA* dei Beach Boys. Per non fare che pochissimi esempi. Quanti di rock dei primordi sono appena oltre l'ABC sono poi ben consapevoli, al di là degli innumerevoli brani che sono stati riletti da chiunque e hanno fatto da imprinting ciascuno a decine di altri (per dire: in *All Aboard*, del 1961, si rinviene il Bob Dylan di *Subterranean Homesick Blues*, che è del 1965), di come l'influenza di Chuck Berry si sia esplicata anche in altri modi. Chi ha fotografato l'esuberanza dell'adolescenza più nitidamente che in *School Day*? Il cui sottotitolo la dice lunga: *Ring! Ring! Goes The Bell*. Chi ha delirato per un motore, una carrozzeria e quattro ruote, e tutte le possibilità che recano in nuce per chi è "nato per correre", più… eroticamente di quanto non accada in *No Money Down*? Bruce Springsteen, insomma, l'ennesimo evidente allievo.

Patendo gli album d'epoca, in un'epoca che non era ancora quella degli album, scarsa coerenza d'assieme e qualche riempitivo di troppo, il modo migliore per fare i conti con il nostro uomo è sempre stato quello di mettersi in casa una corposa raccolta. REELIN' AND ROCKIN', con i suoi due CD stipati da complessivi cinquantasei pezzi, risulta ormai da parecchi anni la scelta migliore.

Big Brother & The Holding Company

Cheap Thrills

(Columbia, 1968)

Nell'estate del 1968, quando viene pubblicato CHEAP THRILLS, l'America intera si inginocchia davanti a Janis Joplin, spedendo l'album al n.1 in classifica. L'estate precedente, quella dell'amore per antonomasia, la ragazza texana e i suoi valletti californiani si erano limitati a stregare qualche migliaio di freak e, particolare ancora più importante, i dirigenti delle grandi case discografiche, che avrebbero fatto carte false per metterli sotto contratto (l'impresa sarebbe riuscita alla potente Columbia). Sarebbe stato perfetto se questo disco fosse uscito in quel momento, il vertice della breve parabola esistenziale e artistica di colei che fu chiamata "Pearl", tre anni più tardi titolo di un magnifico album postumo.

Forse Janis era davvero felice, nell'estate del '67, come mai lo era stata prima e come non sarà mai più. Nel 1968 le droghe e l'alcol la stavano già stritolando, la fama finalmente giunta amplificava paradossalmente le ataviche insicurezze di un carattere fragile, il rapporto con i Big Brother & the Holding Company, il gruppo con cui aveva condiviso la gavetta nelle *ballroom* di San Francisco, si stava già consumando. Eppure, nonostante un destino inevitabilmente tragico cominci a fare capolino, CHEAP THRILLS, fulgido esempio di live in studio, è un vero trionfo musicale (e della volontà). In esplosioni di vitalità e bollente abbandono erotico, di perdizione e catarsi quali *Ball & Chain*, l'indimenticabile *Piece Of My Heart*, *I Need A Man To Love* (un titolo che dice tutto) e la cover della *Summertime* di Gershwin, la voce della Joplin si erge sopra ogni cosa: dai limiti dei suoi accompagnatori alle aspettative del pubblico, dai codici estetici dell'epoca ai canoni del formato blues, dalla disperata voglia di essere accettata fino a quelle ferite interiori che nessuna canzone può lenire. Nel 2018, in occasione del cinquantenario, il disco è stato ristampato in forma espansa con quello che avrebbe dovuto essere il suo vero titolo: SEX, DOPE & CHEAP THRILLS.

Big Star

3rd

(PVC, 1978)

Come passare da un primo posto in classifica a uno di tassista (in tale veste ebbe a conoscere il nostro eroe uno sbalordito Peter Buck), in poche, semplici lezioni. O di uomo delle pulizie (Paul Westerberg, che gli ha dedicato una canzone, se lo trovò davanti scopa in mano). Volete sapere come si fa? Fino al 17 marzo 2010 avreste potuto chiedere ad Alex Chilton. Sfortunatamente non più, visto che moriva all'improvviso non ancora sessantenne e proprio quando pareva che quell'imbrogliona della buona sorte fosse tornata a sorridergli. Beh, era un ghigno. Caso esemplare di discesa dagli altari alla polvere compiuta tuttavia in gloria, Chilton. Subito in cima al mondo: il primo 45 giri con lui – sedicenne! – al canto dei Box Tops, gruppo di Memphis di e per adolescenti, *The Letter* va al n.1 negli USA nel 1967. È una deliziosa canzoncina in bilico, come il resto del repertorio, fra beat e soul. Da lì al 1969 i Box Tops mettono in fila quattro LP, molti 45 giri e un bel po' di altri successi. È quasi tutta farina del sacco dei produttori Dan Penn e Spooner Oldham, però, e di ciò Alex non è contento. Via! Vita nuova. Fa società con il quasi coetaneo Chris Bell e fonda i Big Star. Sembrerebbe un matrimonio in paradiso fra un secondo Lennon (Alex) e un nuovo McCartney (Chris). Sembrerebbe.
Il titolo ottimistico di #1 RECORD si rivela sensazionalmente fallace. Bell abbandona e morirà giovane e infelice. I superstiti approntano RADIO CITY: un altro misconosciuto capolavoro. Alla fine Chilton resta solo con il batterista Jody Stephens. È deciso. Farà il disco più commerciale della sua carriera. Che strada facendo, fra chitarre ancora canterine e qualche intarsio di fiati, si trasforma in un tossico peana alla depressione suadente come mai se ne sono uditi. I This Mortal Coil ne caveranno *Holocaust*, Jeff Buckley *Kanga Roo*. È l'album soul che i Velvet Underground non hanno mai inciso. Nessuno vorrà pubblicarlo e uscirà allora con quattro anni di ritardo.

Björk

Post

(One Little Indian, 1995)

Come una corsa su una strada fitta di cambi di direzione e ostacoli sempre più alti che nondimeno vengono superati con una scioltezza che lascia a bocca aperta chi assiste: così la vicenda artistica di Björk Gudmundsdóttir, da Reykjavik, sin da quando una delle sue insegnanti di piano spedisce alla radio di stato islandese un nastrino in cui canta *I Love To Love* della diva disco Tina Charles. È il 1976, Björk ha undici anni. Pubblicherà il primo, omonimo LP a dodici e un mese: collezione con dentro dai Beatles a Stevie Wonder passando per Edgar Winter e in mezzo la prima composizione autografa della ragazzina. E tuttavia ha un senso eccome che nel 1993, artista ormai matura, intitoli DEBUT il primo lavoro post-Sugarcubes, quando già prima di costoro c'era stata una miriade di gruppi e due (Tappi Tikarrass e Kukl) con uscite discografiche di un certo rilievo e inoltre, nel 1990, la frizzante raccolta di brani tradizionali isolani e sempreverdi jazz GLING-GLÓ. Ma DEBUT in un certo qual senso è davvero l'inizio di una vita nuova nel fulgore della cui luce abbacinante ogni pregresso svanisce. Spazzati via i record di vendite degli Sugarcubes, cambia proprio l'ambito di riferimento: non più il mercatino dell'indie rock quanto l'ipermercato del pop globale. A lasciare stupefatti è che il triplice salto mortale si compia con una musica che scansa ogni stereotipo e quando anche si muove (cerchio che si chiude) in un ambito dance non si porge affatto con fruibilità immediata. E poi?

E poi i miracoli qualche volta si replicano e, addirittura, si perfezionano. Come il predecessore, POST coniuga organico ed elettronico slalomeggiando fra gli stili più distanti che si possano immaginare – universi separano il ruggire di industrial rock di *Army Of Me* dal jazz da musical filtrato dalla *chanson* di *It's Oh So Quiet* – facendo sembrare che tutto non sia solamente possibile bensì logico. Che solo i bpm separino (per citare gente coinvolta) Tricky dagli 808 State e anzi no, che non li separino per nulla.

Black Flag

Damaged

(SST/Unicorn, 1981)

Ai tempi, nonostante il contratto firmato e il suo logo già apposto sul retrocopertina, la major MCA si rifiutò di distribuire questo primo album dei Black Flag, e non è difficile capire perchè ("Da genitore lo trovo un disco contro i genitori", si leggeva nell'adesivo promozionale). Nei suoi quindici brani, la cui durata media è di poco superiore ai due minuti, DAMAGED è un assalto furioso e devastante, un omaggio senza compromessi al r'n'r più crudo e corrosivo, intriso di una sofferenza – privata e sociale – che però non ha mai il gusto della resa bensì quello inebriante della voglia di riscatto. Reputato unanimemente una delle pietre miliari dell'hardcore punk d'oltreoceano, anche per via di una formula che sfugge la ripetitività tipica del genere, l'esordio sulla lunga distanza della band dell'area di Los Angeles è una vera bibbia del rock estremo, per cattiveria oltre che per rapidità di esecuzione: pezzi come *Six Pack*, *Rise Above*, *Police Story*, *TV Party*, *Thirsty And Miserable* o *Gimmie Gimmie Gimmie*, specie se ascoltati ad alto volume, lacerano a sangue timpani e coscienze, forti della fantasiosa compattezza della sezione ritmica Chuck Dukowski/Robo, delle chitarre al vetriolo di Greg Ginn e Dez Cadena, della voce potente e sgraziata dello sciamanico Henry Rollins appena arrivato da Washington D.C. È un pugno in pieno volto, come quello che lo stesso cantante sferra allo specchio che ha davanti nella cupissima foto di copertina.
Nel non meno burrascoso prosieguo di una carriera fieramente vissuta all'insegna dell'autarchia – la SST, l'etichetta indipendente americana più importante degli '80, era gestita da Ginn – e interrottasi nel 1986, il gruppo ha mutato più volte indirizzo stilistico, approcciando generi diversi (hard, psichedelia, persino jazz…) e divenendo uno dei principali riferimenti del grunge. Ma è su questi brani, magari assieme a quelli dei precedenti 45 giri che nel 1983 furono raccolti in THE FIRST FOUR YEARS, che è saldamente piantata l'asta della Bandiera Nera.

Black Sabbath

Black Sabbath

(Vertigo, 1970)

Quel che si dice un classico sin da un'iconica copertina che si rivelerà influente quanto i suoni, per il tempo inauditi, che sortiscono dai solchi. Per averne conferma non dovete che recarvi in un negozio ben fornito di musica hard'n'heavy e passarne in rassegna gli scaffali: vi troverete copie in gran copia. Non parliamo poi di cosa accadrebbe passando all'ascolto del tutto, siccome che si tratti di stoner o di doom, di black, di dark o di thrash, o di scorie di grunge, a ormai mezzo secolo dalla pubblicazione (avvenuta un venerdì 13: prima impagabile dimostrazione di un *sense of humour* che in pochi hanno riconosciuto al combo di Birmingham) suoi echi riverberano dappertutto nel moderno rock pesante. Tanto da fare individuare in un gruppo dileggiato dalla critica all'apparire, e poi costantemente sottovalutato (fuori dai circoli metallari) fino all'arrivo dei Soundgarden, uno dei più rilevanti di sempre in materia di rock: quanto Beatles e Velvet, Hendrix e Dylan, Byrds e Stones e Stooges, e naturalmente quei Led Zeppelin considerati contraltare più nobile, assurto ad archetipo.

Non male per un primo disco (cui ne seguiranno almeno due parimenti catalogabili alla voce "capolavori", PARANOID in quello stesso, magico 1970 e MASTER OF REALITY l'anno dopo) registrato in un giorno appena da quattro ragazzotti che in precedenza tutt'altro avevano suonato, blues e pop-rock intriso di psichedelia. Non che qui non ci sia del blues. L'armonica di *The Wizard* lo è e così l'impianto di *Evil Woman*. E non che non ci sia un'attitudine psichedelica, espressa da bislacche trovate come l'intreccio di chitarra acustica e scacciapensieri che introduce il pauroso riffarama di *Sleeping Village* (e che dire di *The Warning*, che parte con un assolo di elettrica?). Ma ciò che alla fine ricordi è il mostruoso muro di suono che ti si staglia davanti quando dai primi solchi, dopo uno scrosciare di pioggia e un rintoccare di campane a morto, si leva la mefitica, squassante scansione di *Black Sabbath*.

Blur

Parklife

(Food, 1994)

In determinate circostanze una band può, conservando intatta nel tempo la propria magia, cogliere lo spirito di un'epoca e/o di una generazione. Accadde nel 1994, quando i Blur distillarono tre decenni di suono e stile britannico per imporsi da perfetti figli di Ray Davies, da fratelli minori – solo in senso anagrafico, però – di Paul Weller. Un passo avanti notevolissimo da LEISURE, modesto primo album omaggiante le voghe shoegaze e "Madchester sound" che comunque otteneva un successo da Top 10 con *There's No Other Way*. Laddove il successore MODERN LIFE IS RUBBISH aggiustava il tiro, preparando il terreno a questo gioiello degno di Kinks (*End Of A Century*) e Jam (*Tracy Jacks*) come di Madness (*Jubilee*, *Parklife*: ospite Phil Daniels, protagonista del film *Quadrophenia*), Small Faces (*Badhead*, *Clover Over Dover*) e Walker Brothers (la ballata *To The End*, con Laetitia Sadier degli Stereolab). Solido e vivace sia per foggia (la produzione, curatissima, è appannaggio del navigato Stephen Street) che per contenuti (le liriche di Damon Albarn restituiscono sotto forma di pungente commento sociale un nitido spaccato della vita in Inghilterra a metà anni '90), si concede digressioni punk (*Bank Holiday*) e psichedeliche (pastello per *Magic America*; svagate in *Far Out*), divagazioni come l'ironico techno-pop *London Loves* e una *Trouble In The Message Center* sottratta al Bowie berlinese senza che l'unità di fondo ne risenta minimamente. Trainato dal ballabile tormentone *Girls & Boys* e chiuso dalla meravigliosa malinconia di *This Is A Low* e dalla cabarettistica *Lot 105*, l'album fa dei Blur star planetarie e inaugura la fugace stagione del Britpop che sarà cavalcata dal successore THE GREAT ESCAPE; al suo spegnersi, i ragazzi riusciranno ancora a distinguersi dalla massa con ingegnosi ibridi tra krautrock e new wave e misurandosi con trip-hop, dub, musica etnica. Nondimeno spetta a PARKLIFE, disco in più di un'accezione epocale, consegnarli all'eternità nel meritatissimo ruolo di primi della classe.

David Bowie

The Rise And Fall Of Ziggy Stardust And The Spiders From Mars

(RCA, 1972)

È narrando l'ascesa e la caduta di un divo fittizio che David Bowie finalmente ottiene il successo a lungo rincorso e assaporato fugacemente tre anni prima con il singolo *Space Oddity*. Un paradosso ma nemmeno tanto, se del rock si prendono in considerazione il senso di provocazione, l'abilità a sfruttare i media e soprattutto quel magico, ineffabile farsi carico dei desideri, dei sogni e delle inquietudini che popolano l'universo dei teenager. Teenager che nel 1972, trascinati lungo il riflusso post-hippie dalle melodie pigramente sensuali dei T.Rex, volano sulle ali del glam, che Bowie investe di perversione urbana presa in prestito da Lou Reed, esprimendola un po' per sottintesi ma più che altro spettacolarizzandola tramite abiti e make-up stravaganti, rivelazioni di bisessualità e scioccanti concerti-spettacoli. Entrando nella storia del costume e in quella della musica popolare in un momento non più ripetibile e infatti non ripetuto.
Prima di uccidere la sua creatura nel luglio 1973 sul palco dell'Hammersmith Odeon di Londra, David/Ziggy consegna ai posteri un *concept* in cui il "racconto" non soffoca le composizioni e queste ultime risultano ulteriormente rafforzate da arrangiamenti levigati ma muscolari e da sonorità attente a dettaglio e dinamica; ne è responsabile in larga misura il chitarrista Mick Ronson, che accompagna Bowie sin dal 1970 interpretandone l'azzeccato contraltare "macho". A impressionare sono a ogni buon conto le canzoni, che si tratti delle languide *Lady Stardust* e *Soul Love* o degli inni proto-punk (i New York Dolls stanno prendendo nota…) *Star* e *Hang Onto Yourself*, delle trascinanti *Moonage Daydream* e *Suffragette City* o delle orecchiabili *Starman* e *Five Years*. Estremi conciliati dalla *Ziggy Stardust* non a caso riletta dai Bauhaus e risolti nel conclusivo vertice di teatrale emotività *Rock'n'Roll Suicide*. Una dicitura sul retrocopertina avverte di suonarle al massimo del volume, ed è esortazione che tuttora ci sentiamo di sottoscrivere.

David Bowie

Heroes

(RCA, 1977)

Bowie traslocò temporaneamente in quel di Berlino ricorrendo al "non musicista" Brian Eno per assecondare una perenne voglia di cambiamento e consegnare l'ennesima tra le sue camaleontiche mutazioni. Senza dubbio quella più fulgida dal punto di vista artistico e in prospettiva la più influente, che lo vide inventare un futuro scagliato oltre il punk già nel '77 dopo averne delineato le fondamenta estetiche all'epoca del glam. L'essere umano arrivava da un periodo di dipendenze dalla droga e di deliri assortiti, superati aiutando l'amico Iggy Pop (e se stesso) a rinsavire tramite gli eccellenti THE IDIOT e LUST FOR LIFE; lavori che in un certo senso possiamo considerare introduzioni di rango (qualora non vere e proprie prove generali) per la suddetta svolta, un'infatuazione per il krautrock di Neu!, Kraftwerk e Can trasformata in realtà nella cosiddetta Trilogia Berlinese.
Nell'esatto mezzo tra l'altrettanto imprescindibile LOW e le venature etniche di LODGER, spicca HEROES, diviso come il predecessore in una prima facciata di canzoni e una seconda consacrata a strumentali di sapore ambientale; stavolta, però, allestiti affidandosi a Cluster e primi Tangerine Dream e chiudendo i giochi con un brano cantato, l'autoesplicativa ipnosi *The Secret Life Of Arabia*. Si aggiungono poi l'ospite Robert Fripp, che registra le parti chitarristiche al primo colpo decantando un metafisico post-blues, un omonimo brano-capolavoro che da solo basterebbe a garantire l'immortalità, una *Beauty And The Beast* che inventa gli LCD Soundsystem, la struggente *Sons Of The Silent Age* che fa lo stesso con gli Ultravox!. Per l'artista britannico giungeranno poi i lustrini rivisitati new wave di SCARY MONSTERS e la svolta "edonista" di LET'S DANCE, i cali ispirativi e, prima di spegnersi nel 2016, il sorprendente, oscuro colpo di coda e di scena BLACKSTAR con cui Bowie tornava per l'ultima volta a visitare il centro pulsante del rock da autentico genio carismatico e visionario.

Billy Bragg

Talking With The Taxman About Poetry

(Go! Discs, 1986)

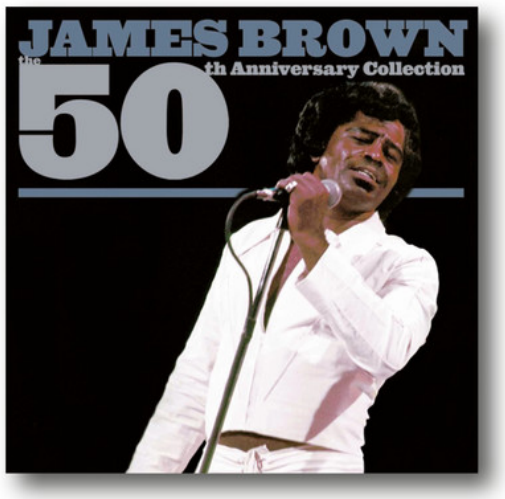
Il diciannovenne Stephen William Bragg non deve compiere che un tragitto di pochi chilometri (essendone la natia Barking un sobborgo) per verificare come la Londra del 1977 stia in effetti bruciando come cantato da Joe Strummer. Prova subito ad aggiungere combustibile all'incendio fondando i Riff Raff, ma non se ne accorge nessuno, benché il quintetto pubblichi fra il '78 e l'80 una cinquina di singoli. Scoraggiato scioglie il gruppo e si arruola nell'esercito. Impiega per fortuna giusto tre mesi a rinsavire, comprarsi il congedo, riprendere in mano penna e chitarra e cominciare un tour infinito di pub, stazioni della metropolitana, assortiti angoli di strada londinesi. Ha provato a emulare i Clash alla testa di una rock'n'roll band e ha fallito. Ritenta cercando di fare in modo che la sua chitarra elettrica suoni da sola altrettanto fragorosa, le nuove canzoni che va scrivendo al pari innodiche. Il giovanotto è abbastanza intraprendente da intrufolarsi, fingendosi un elettrotecnico, nell'ufficio di un discografico del livello e della storia di Peter Jenner per allungargli un demo. E poi infilarsi negli studi BBC con la scusa di portare uno spuntino a John Peel e dargli, con le cibarie, copia del mini LIFE'S RIOT WITH SPY VS. SPY. La buonanima sostenne sempre che no, non si era fatto corrompere con un biryani, che quel disco l'avrebbe trasmesso comunque. In ogni caso: chi sia Billy Bragg da quel dì lo sapranno pure fuori da Londra.

BREWING UP WITH è nel 1984 il primo album "vero" di questo Phil Ochs punk capace, fra un inno sindacale e una concione socialista, di piazzare puntualmente una qualche squisita canzone d'amore con il gusto agro della vita vera. Due anni dopo TALKING WITH THE TAXMAN ABOUT POETRY (titolo in prestito da Majakovskij) segna un balzo in avanti sia per la qualità della scrittura (è fra il resto il disco di *Levi Stubbs' Tears*, forse la più bella canzone sul soul che si ricordi, da chiunque) che per arrangiamenti che scansano il minimalismo dei predecessori con intarsi delicatissimi di tastiere e percussioni, archi e ottoni.

James Brown

50th Anniversary Collection

(Universal, 2003)



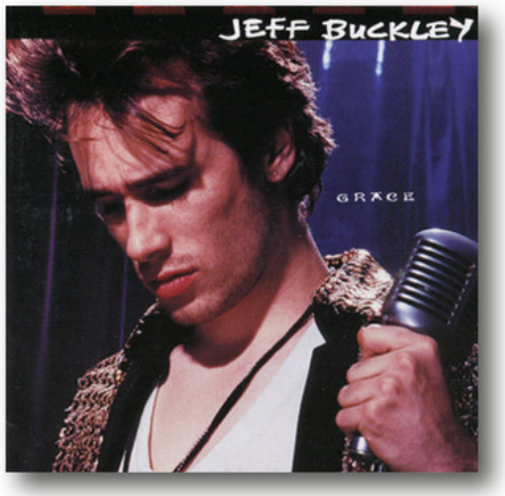
Chissà quali altri percorsi avrebbe seguito la musica dello scorso secolo se nel 1953 il ventenne lanciatore di baseball James Brown non si fosse seriamente infortunato. Per la seconda volta in una vita già molto vissuta, con tanto di soggiorni nelle patrie galere, doveva rinunciare a una promettente carriera sportiva, visto che qualche tempo prima aveva appeso i guantoni da boxe al chiodo. Per sua e nostra fortuna gli restavano un'altra passione, un altro sogno di gloria: tali Gospel Starlighters. Divenuti Avons, poi Flames e (ottimisticamente) Famous Flames, alla prima uscita con il 45 *Please Please Please*, ballata pianistica di impronta doo wop, venderanno nel 1956 un milione di copie. È la prima delle cinquanta tracce che sfilano in questo doppio CD, la migliore antologia disponibile del Nostro nel malaugurato caso voleste rinunciare all'epocale quadruplo STAR TIME (Polydor, 1991) che qui si cerca di riassumere al meglio: purtroppo scorciando alcuni brani, incomprensibilmente non includendo la tambureggiante innodia di *Unity* (duetto con Afrika Bambaataa per tramite del quale la giovane nazione hip hop riconosceva nel 1984 l'enorme debito nei riguardi del Padrino del Soul), liquidando troppo frettolosamente (le dedica appena un terzo del primo disco) la non breve evoluzione che portò al prevalere degli elementi ritmici su quelli melodici. Fintanto che, all'altezza del 1965 e di *Papa's Got A Brand New Bag*, i primi non diventarono, da soli, la canzone. Cinque anni più tardi con i suoi cinque minuti e quindici secondi di chitarra spigolosa, basso sensuale, batteria implacabile e piano trillante *Sex Machine* getterà le fondamenta della house, con buoni tre lustri di anticipo.

Sono stati i singoli a disegnare la parabola artistica del Soul Brother (fra gli LP in studio – decine! – si segnalano come imprescindibili forse soltanto THE BIG PAYBACK e BLACK CAESAR, una colonna sonora; più l'atipico, notturno e jazzato THINKING ABOUT LITTLE WILLIE JOHN AND A FEW NICE THINGS). Qualunque raccolta va allora integrata con qualcuno dei tanti (e quasi tutti formidabili) album dal vivo. Cominciando con il capostipite della gloriosa genia, di cui potrete leggere più avanti.

Jeff Buckley

Grace

(Columbia, 1994)

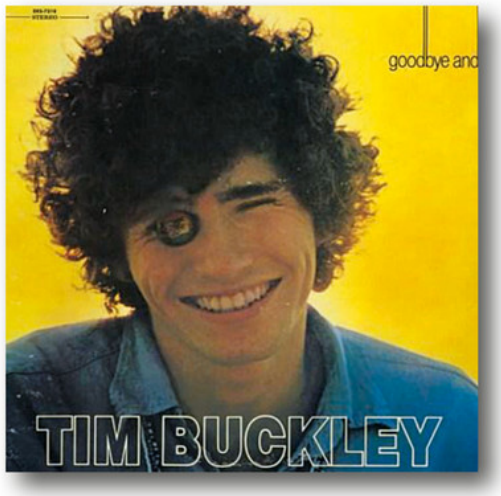


Un “navigatore delle stelle”, Jeff Buckley. Proprio come quel padre in pratica mai conosciuto, dal quale aveva però ereditato i lineamenti, la sensibilità, il genio creativo e un canto in grado di spingersi, citando “Star Trek”, dove nessuno era mai giunto prima; e con il quale ha purtroppo condiviso anche il tragico destino di una morte prematura, seppure con modalità diverse (un incidente e non gli abusi di sostanze), che ha reso questo suo unico, vero album una straordinaria presentazione e uno struggente testamento.
Non è appartenuto ad alcuna corrente, Jeff Buckley, e pochi hanno provato a seguire la sua scia; è rimasto nella sua orbita solitaria a guardare il mondo dimenarsi, e dall’alto ha lasciato cadere poche manciate di canzoni meravigliose. Canzoni lievi ma profondissime, costruite soprattutto su malinconiche policromie folk-psichedeliche ma a tratti accese di furore r’n’r e sempre marchiate da una voce dalle mille sfumature, dolcissima nei sussurri e potentissima nei momenti di maggior tensione; nonché spinta coraggiosamente tanto oltre da farsi all’occorrenza strumento, esaltando la sobria bellezza dei brani qui magicamente catturati in studio dal duttile Andy Wallace. È dunque rappresentativo solo di se stesso, GRACE: uno di quei rari capolavori che, pur vendendo “solo” milioni di copie e non decine di milioni, si scolpiscono nella storia e lì rimangono, inattaccabili e inattaccati dal trascorrere degli anni. Dieci splendide gemme, senza tempo nello spirito e classicamente moderne nei suoni, per quasi cinquantadue minuti di estasi appena velata di inquietudine, con sette composizioni autografe e tre appassionatissime cover – *Hallelujah* di Leonard Cohen, *Corpus Christi Carol* di Benjamin Britten, la *Lilac Wine* resa celebre da Elkie Brooks e Nina Simone – a dipingere affreschi sonori intensamente visionari; e la prova di un inarrivabile mix di talento e trasporto emotivo, che senza la crudeltà di un fato bastardo avrebbe illuminato la scena rock per chissà quant’altro ancora.

Tim Buckley

Goodbye And Hello

(Elektra, 1967)



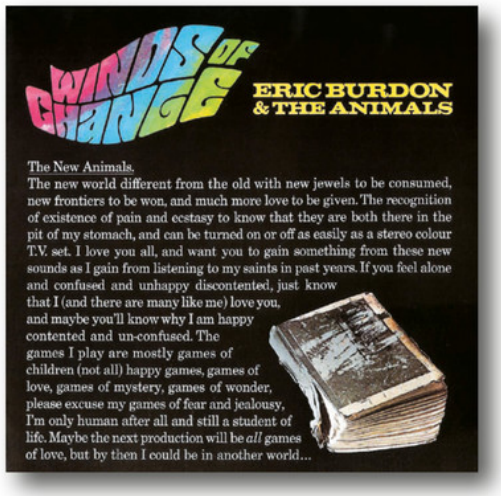
A seguire l'omonimo esordio in stile folk-rock, Tim Buckley si incammina lungo la via che lo condurrà in breve tempo a essere uno dei cantautori più originali, ispirati e coraggiosi di sempre. Sospeso magicamente tra rock e tensioni avanguardiste, ballate e psichedelia, jazz e assortite radici, GOODBYE AND HELLO vede il ventenne *songwriter* già influenzato dagli stupefacenti ma non ancora "alieno": il legame con la forma-canzone resta saldo, sebbene qualche episodio mostri strutture inconsuete; in primis la *title track*, che si svolge per oltre otto minuti fra imprevedibili voli pseudo-sinfonici e contorte allegorie post-dylaniane. Buckley suona varie chitarre, kalimba e vibrafono, coadiuvato da una mezza dozzina di strumentisti di valore: dal chitarrista Lee Underwood al percussionista Carter C.C. Collins fino al produttore Jerry Yester (Lovin' Spoonful), che intesse parte delle trame di organo, piano e harmonium. Rilevante è pure il contributo del paroliere Larry Beckett, che co-firma cinque testi su dieci, ma a emergere è soprattutto la forza espressiva di un canto capace di arrivare a inenarrabili livelli di lirismo, passando con disinvoltura da delicati sussurri ad affondi quasi epici, da toni morbidi e discorsivi ad accenni di falsetto. Oltre, ovviamente, all'intensità e al magnetismo dei brani, dall'onirica *Hallucinations* all'invocazione di *Phantasmagoria In Two*, dalla solennità di *No Man Can Find The War* e *Pleasant Street* alla grazia di *Morning Glory* (poi riletta dai Blood, Sweat And Tears) e della non meno suggestiva *Once I Was*.

È un album intriso di dolcissima malinconia, GOODBYE AND HELLO, privo di atmosfere davvero cupe nonostante vi si raccontino per buona parte storie d'amore finite male (strascico della separazione da Mary Guibert, madre dell'allora piccolissimo Jeff). Un album, insomma, il cui umore è molto più in linea con la foto interna, dove l'artista appare assorto, che non con l'immagine di copertina, gioiosa e solare più di qualsiasi altra abbia mai adornato un disco di un Buckley.

Eric Burdon & The Animals

Winds Of Change

(MGM, 1967)



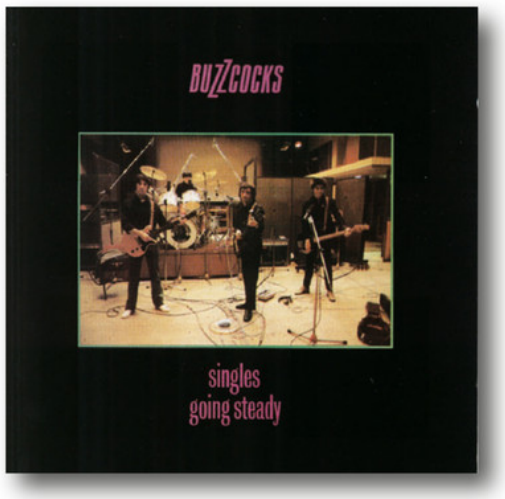
Superfluo, per individuare l'anno di pubblicazione di questo album, cercare la data su un retro di copertina che dà del resto altre indicazioni eloquenti al riguardo con titoli come *San Franciscan Nights* (quando fu che la città californiana fu, con Londra, la capitale dell'immaginario giovanile?) e *Yes I Am Experienced*, chiara risposta al quesito posto dal debutto a 33 giri di Jimi Hendrix. Basta scorrere le prime due righe del discorsetto che campeggia sul davanti e che dicono di un "nuovo mondo diverso dal vecchio, con nuovi gioielli da consumare, nuove frontiere da conquistare e tanto più amore da donare". Macchina del tempo puntata dunque sul 1967 e su una Summer Of Love mitizzata anche grazie a dischi siffatti e che importa se questo rude proletario di Newcastle cresciuto a blues poteva sembrarne un cantore improbabile? Che *venti di cambiamento* soffiassero impetuosi veniva raccontato anche da metamorfosi simili, dal r'n'b garagista degli Animals primevi alla proteiforme psichedelia (dopo il passo falso costituito dal pop banalmente mainstream di ERIC IS HERE) di una formazione totalmente rinnovata dal leader, trasferitosi nel frattempo sulla costa Ovest degli States. Talvolta ingenua e invecchiata male (fastidiosa la parte parlata di *The Black Plague*), più spesso tuttora fresca e valga come esempio supremo il raga del brano che inaugura e battezza.

Da lì a pochi mesi Burdon e i suoi nuovi sodali (particolarmente rilevante l'apporto del chitarrista Vic Briggs) offriranno convincentissima replica con un THE TWAIN SHALL MEET che, nel complesso, si farebbe anche preferire al predecessore, ma deve cedergli il passo per l'assenza di un brano di punta della forza di *San Franciscan Nights*. Con EVERYONE OF US e l'addirittura doppio LOVE IS, anch'essi incredibilmente usciti in un iperproduttivo 1968, la formula mostrerà invece chiaramente la corda. L'ultimo apporto di nota del tascabile cantante alla storia del pop sarà rappresentato dalle sei facciate con gli afroamericani War date alle stampe a cavallo fra il 1970 e il 1971.

Buzzcocks

Singles Going Steady

(United Artists, 1979)



Com'è ben noto il punk è stato soprattutto una faccenda di singoli e ciò vale in particolare per i Buzzcocks, pionieri della scena di Manchester che nella prima fase di carriera ne pubblicarono una sequenza memorabile con pezzi spesso non inclusi nei tre album concentrati nel biennio 1978/79. Album validi ma non alla vertiginosa altezza di questa antologia d'epoca contenente i lati A e B degli otto 45 giri che il quartetto aveva realizzato per la United Artists; prima, c'era stato solo il mitico EP *Spiral Scratch*, autoprodotto nel 1976 con il marchio New Hormones, con alla voce Howard Devoto (presto dimissionario a fondatore dei Magazine).

SINGLES GOING STEADY è, semplicemente, il testo sacro del punk-pop, cui in centinaia (Green Day in primis) si sarebbero ispirati in modo anche sfacciato: sedici inni fulminei e irresistibili all'insegna di un r'n'r grezzo, essenziale, grintoso e melodicissimo, con i testi insolenti e il canto strascicato del leader Pete Shelley – scomparso anzitempo nel 2019 – e la chitarra insinuante del suo fedelissimo partner Steve Diggle a conferire all'insieme ancor più pepe. In brani come *Orgasm Addict* (almeno per i tempi, quasi da censura), *What Do I Get?*, *I Don't Mind*, *Promises* o *Ever Fallen In Love* (riletto dai Fine Young Cannibals nella seconda metà degli '80, fu un successo internazionale) si rispecchiano adolescenze incazzate e disilluse ma non devastate, e comunque bisognose di esorcismi che possano identificarsi – perché no? – nello sberleffo e nel casino: se filtrato attraverso l'ottica dell'ironia, insomma, persino il nichilismo può tradursi in qualcosa di positivo e propositivo, come sottolineato da altri titoli in grado di entusiasmare, trascinare e divertire quali *Oh Shit!*, *Just Lust*, *Noise Annoys* o *Everybody's Happy Nowadays*. La ristampa in CD è arricchita di otto tracce, meno convincenti, che avevano trovato posto sui quattro ulteriori singoli usciti in origine fra il 1979 e il 1980, prima della (provvisoria) sospensione dell'attività.

The Byrds

Younger Than Yesterday

(Columbia, 1967)

Qual è il miglior disco dei Byrds? Il dibattito tra gli appassionati è sempre aperto. C'è chi predilige l'innocenza folk-rock di MR. TAMBOURINE MAN e TURN! TURN! TURN!, chi si esalta con i primi voli psichedelici di FIFTH DIMENSION, chi sottolinea la raffinatezza pop di NOTORIOUS BYRD BROTHERS e chi non sa resistere al country-rock primigenio di SWEETHEART OF THE RODEO. È tuttavia indubbio che nella storia del gruppo californiano il lavoro centrale tanto cronologicamente quanto artisticamente sia YOUNGER THAN YESTERDAY. Perché l'amalgama dei vari ingredienti del suono byrdsiano raggiunge qui il grado massimo di perfezione. Perché c'è un David Crosby in forma spettacolare. Ma soprattutto perché è una raccolta di canzoni bellissime, che non sfigura affatto accanto agli altri "testi sacri" pubblicati in quella magica tornata di mesi tra la primavera e l'estate del 1967.
A parte gli accenti spigliati dell'iniziale *So You Want To Be A Rock'n'Roll Star* – sarcastico compendio di istruzioni per diventare famosi, impreziosito dalla tromba di Hugh Masekela – e della conclusiva *Why*, i brani del disco volano maliosi in una dimensione parallela fatta di incanto e torpore, sogno e utopia. Dall'ennesima interpretazione del codice dylaniano (*My Back Pages*) al country "futurista" di *C.T.A.-102* e *The Girl With No Name*, dai pregevoli contributi del bassista Chris Hillmann (*Thoughts And Words*, *Time Between*, *Have You Seen Her Face*) ai capolavori di Crosby (*Renaissance Fair*, cronaca di una parata in stile medioevale filtrata dallo stupore hippie; *Everybody's Been Burned*, estasi di chitarre che evaporano al sole; *Mind Garden*, incontro di atonalità e Oriente), YOUNGER THAN YESTERDAY parla fluentemente la lingua della nascente nazione *flower power*. Qualche mese dopo Crosby se ne andrà, e da lì in avanti il gruppo si identificherà – salvo il breve periodo che vide Gram Parsons in organico – con Roger McGuinn. Verranno ancora grandi dischi e grandi canzoni, ma la grazia trasognata di quest'album si dimostrerà irripetibile.

John Cale

Music For A New Society

(Ze, 1982)

Titolo inquietante almeno quanto il disco stesso: che società può mai essere una cui fanno da colonna sonora queste canzoni rabbrividenti? Emotivamente densissime, eppure fatte di nulla: un uomo solo con i suoi incubi che ora siede dietro un pianoforte o un organo, ora imbraccia una chitarra acustica, fra un tambureggiare rado di percussioni ed echi sepolcrali. *Post-1984* (il romanzo, non l'anno), viene da azzardare. Oggi? Sarà anche per questo che, non lontano dal quarantennale dell'uscita, MUSIC FOR A NEW SOCIETY si direbbe non avere perso un briciolo della atemporalità che parve da subito denotarlo. Potrebbe essere stato inciso ieri, o domani. Quanto emozionano ancora queste canzoni! Immancabili tuttora in concerti nei quali pure Cale, in età ormai ben tarda, ha a sorpresa ripreso a suonare anche rock'n'roll, come non accadeva più dalla improvvida rimpatriata dei Velvet Underground dei primi '90.
In una discografia solistica discretamente cospicua (alcune decine di titoli fra lavori in studio, live, antologie e colonne sonore) non mancano episodi memorabili e anche altri capolavori o-poco-giù-di-lì: il neoclassico THE ACADEMY IN PERIL e il suo fratellino minore EAT/KISS, il pastorale PARIS 1919 (ne potrete leggere più avanti), il rockistico HONI SOIT (senza contare la messa da requiem laica per Andy Warhol di SONGS FOR DRELLA, a quattro mani con Lou Reed: rinascita di un sodalizio che lì avrebbe dovuto fermarsi). Se tuttavia dopo i Velvet John Cale non avesse pubblicato che MUSIC FOR A NEW SOCIETY, ebbene, sarebbe più che sufficiente per fare la sua vicenda artistica sensata e mirabile. Ma sbilanciamoci un po' di più: se John Cale non avesse mai fatto parte dei Velvet Underground e non avesse mai dato alle stampe altro che questo album, dovremmo lo stesso guardare a lui con reverenza. La *Musica per una nuova società* è opera di quelle che da sole giustificano una vita.

Can

Tago Mago

(United Artists, 1971)

Prima dell'avvento del CD, che fra i suoi più infausti effetti collaterali ebbe quello di espandere a dismisura il minutaggio dei dischi, fare un album sull'ora di durata o oltre, bisognoso dunque di quattro facciate di vinile, era operazione cui si dava grande importanza, tanto più se trattavasi di lavoro in studio. Fece scalpore il BLONDE ON BLONDE di Dylan e così il doppio bianco dei Beatles. EXILE ON MAIN ST degli Stones venne giustamente inteso come dichiarazione ultima della loro poetica. TROUT MASK REPLICA di Captain Beefheart come il non plus ultra dell'audacia e del genio, dai pochi che lo capirono fra i pochi che ce la fecero ad ascoltarlo per intero. Non molti di più, c'è da presumere, arrivarono in fondo all'ora e un quarto di TAGO MAGO, mastodonte che come il capolavoro del Capitano disfaceva il canone del rock ricomponendolo secondo regole sue di indicibile alterità. Se oggi suona meno alieno è solo perché i suoi solchi anticipavano stili da allora divenuti familiari. Sue tracce sono individuabili nei dischi di gruppi a loro volta rivelatisi influentissimi, dai Devo ai P.I.L., dai Wire ai Fall, agli Spacemen 3, ai Sonic Youth. Quando i Jesus And Mary Chain offriranno di *Mushroom* una fotocopia, tutti la scambieranno per loro; quando i Flaming Lips se ne approprieranno, pochi si accorgeranno del plagio.

Mushroom arriva dopo il folk post-industriale di *Paperhouse* e introduce al lento montare di tensione di *Oh Yeah*. Brani ancora in qualche misura ossequianti quelle regole del pop che la funkadelia tribale di *Halleluhwah* e il James Brown alle prese con *Sister Ray* di *Aumgn* riducono in minuti pezzetti che i fragori di *Peking O* e la cantilenante ipnosi di *Bring Me Coffee Or Tea* si divertono a mischiare ulteriormente. Diversi altri album del gruppo di Colonia sono imperdibili, ma non avessero fatto che TAGO MAGO i Can avrebbero comunque un posto di assoluta rilevanza nella storia di questa musica che ci ostiniamo a chiamare rock.

Captain Beefheart

Trout Mask Replica

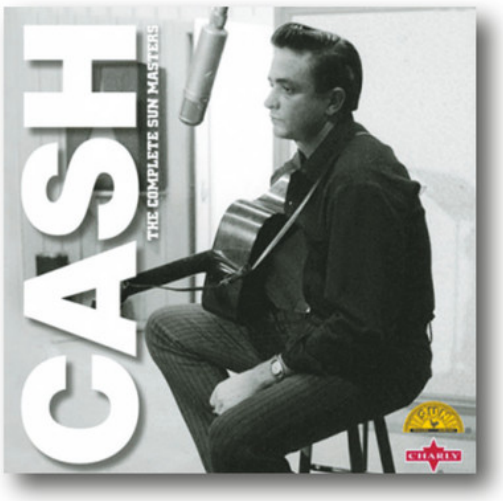
(Straight, 1969)

Già luogotenente dell'esercito di geniali disadattati del giovane Frank Zappa, il californiano Don Van Vliet – in arte, Capitano Cuordibue – è scultore e pittore. E armonicista, clarinettista e cantante. Interpreta però il ruolo di musicista con approccio ben poco convenzionale, unendo blues (soprattutto), jazz, rock e quant'altro in performance dissennate eppure coerenti che toccano l'apice di creatività libera nei ventotto episodi di questo doppio LP, terzo capitolo ufficiale di una discografia che non brilla – ovviamente – per linearità. All'epoca il *patchwork* dadaista di TROUT MASK REPLICA divise critica e pubblico e in parte ancor oggi li divide: nonostante la Storia l'abbia consacrato come monumento di un "fare rock" estremo e fuori dalle righe, e nonostante non si possa negare la sua influenza, in campo sonoro, su quanti siano interessati a percorrere le strade dell'ispirazione senza guinzagli, dell'intuizione selvaggia, della lucida anarchia. E proprio l'inafferrabilità, anche a decenni dall'uscita, rimane forse uno dei requisiti più affascinanti di quest'opera unica, registrata in nemmeno cinque ore (ma per concepirla c'erano voluti mesi di prove in una villa in pieno deserto) con la produzione nominale del vecchio padrino Frank Zappa e la direzione musicale di John French (cancellato però dai *credits*: il Capitano aveva notoriamente un carattere poco malleabile).
Allucinato e inquietante a partire dalla pazzesca immagine di copertina, TROUT MASK REPLICA sfiorò i Top 20 britannici (ventunesimo posto: il Capitano farà meglio di così, ma di appena una casella, solo con il successivo e più potabile LICK MY DECALS OFF, BABY), sorprendendo presumibilmente, prima di tutti, il suo autore. Un risultato incredibile, dovuto a chissà quali bizzarre alchimie di eventi, per un lavoro così astruso, visionario e arduo da decifrare; ricco però di coraggio e talento vero, di quelli che chiunque possegga apertura mentale e onestà intellettuale non potrà negare. Nei secoli dei secoli.

Johnny Cash

The Complete Sun Masters

(Charly, 2008)



All'inizio dell'attività, ben prima di essere "The Man in Black", Johnny Cash risiedeva a Memphis e aveva un contratto con la Sun Records, già responsabile del lancio di Elvis Presley. Per la mitica etichetta di Sam Phillips, il musicista dell'Arkansas – era nato a Kingsland nel 1932 – pubblicò dischi solo dal 1955 al 1958, per poi passare alla Columbia. Abbastanza, comunque, per scolpire il proprio nome nella Storia con una brillante sequenza di brani country nell'approccio e pop/rock nel respiro, contraddistinti da un canto baritonale che con gli anni si farà sempre più profondo: nulla da stupirsi che molti considerino Cash, dopo Hank Williams, il più originale interprete country di sempre.
I circa tre anni e mezzo trascorsi alla Sun, colonna portante di tutte le meraviglie ancora da venire, sono documentati in modo anche pletorico – numerose le versioni alternative, ma il prezzo è talmente ridicolo da poterle reputare un regalo – in questa "integrale" in tre CD, per forza di cose superiore alle tante antologie che avevano cercato di mettere ordine, sintetizzando, in oltre venticinque session di incisione. Sono centouno tracce, "spiegate" da un esauriente libretto, che raccontano un periodo di creatività ed entusiasmo: dai primi due singoli del 1955, *Hey Porter* e *Folsom Prison Blues*, alle hit del congedo dalla Sun *Ballad Of A Teenage Queen* e *Guess Things Happen That Way*, senza dimenticare – e come si potrebbe farlo? – autentici inni quali *Next In Line*, *Home Of The Blues* e soprattutto *I Walk The Line*, che con il tempo diventerà un classico di enorme fama e darà il titolo al quasi omonimo film biografico sull'artista. Musica ricca di verve, cadenzata ma mai frenetica, dove lo scarno ma peculiare accompagnamento dei Tennessee Two – Luther Perkins, chitarra elettrica, e Marshall Grant, contrabbasso – costituiva un marchio DOC tanto quanto la voce del *frontman*: il loro inconfondibile e imitatissimo ritmo si guadagnò persino due nomi, "boom-chick-boom" e "freight train", e non sono cose che capitano spesso.

Nick Cave And The Bad Seeds

Murder Ballads

(Mute, 1996)

Presto o tardi, Nick Cave doveva pubblicare un disco del genere. Per chi da sempre collocava al centro della propria arte i più oscuri recessi dell'animo, un lavoro imperniato sulle ballate che raccontano storie di morte e assassinio (così profondamente radicate nel folklore, non solo anglosassone) era un gesto che tutti attendevano. Il che non significa che ne sia venuta fuori un'opera schiava di mestiere e routine, tutt'altro: ormai considerato anch'egli classico, Nick osserva e racconta la violenza insita nell'uomo alternando vibranti tradizionali rivisitati e splendide canzoni autografe "in tema". Sottolinea la riuscita dell'operazione l'evidenza che queste ultime non solo non sfigurino accanto a interpretazioni iconoclaste (benché poco più meditate rispetto al passato, com'è tipico del Cave "maturo"), ma che addirittura vi si integrino con naturalezza. Lo stesso dicasi per l'imprevisto successo di vendite – paradosso assai beffardo del tutto in linea con un personaggio controverso – nell'ordine del milione di copie. Un po' Quentin Tarantino (il quarto d'ora di devastante mattanza *O'Malley's Bar*) e un po' Cormac McCarthy (le folate di tempesta e squilibrio che soffiano su *Lovely Creature* e *The Curse Of Millhaven*), l'Australiano mescola umorismo nero e ironia tagliente nelle tenebre disturbanti di *Song Of Joy* e in una *Stagger Lee* sinuosa come un serpente a sonagli; sfodera assi duettando con PJ Harvey sull'esempio di Leonard Cohen e Jennifer Warnes (*Henry Lee*) e, prendendo a modello la coppia Lee Hazlewood/Nancy Sinatra, sorprende e incanta assieme a Kylie Minogue nel melò da favola *Where The Wild Roses Grow*. Non ancora placato, eleva un Bob Dylan marginale all'immortalità (*Death Is Not The End*), tratteggia il disperato blues al rallentatore *The Kindness Of Strangers* e ripensa gli ultimi Doors in chiave jazz-lounge (*Crow Jane*). Assai probabile che, sconfitti certi demoni della vita vera, in questi solchi stia recitando. Anche fosse, gli applausi scrosciano a scena aperta.

Ray Charles

The Definitive Soul Collection

(Rhino, 2006)

Il contributo dato da Ray Charles allo sviluppo della musica popolare del secondo ’900 è semplicemente gigantesco e a sintetizzarlo in una sola antologia si rischia di ottenere una panoramica superficiale. Meglio dunque approfondire con la dovuta attenzione i vari periodi di una carriera lunga e multiforme, e in questo caso il punto di partenza non possono che essere i formidabili anni ’50. Se è vero che è stato il decennio successivo ad aver portato l’artista ai vertici della popolarità con standard immortali come *Georgia On My Mind* e *Hit The Road Jack*, per non parlare degli audaci tentativi di unire country e soul, è tuttavia innegabile che sia stato il periodo Atlantic (dal 1952 al 1959) quello in cui Charles ha ridisegnato le strutture portanti della black music. Diverse, e ugualmente magnifiche, le prove a carico. Dalla frenesia sincopata di *I’ve Got A Woman* del 1954 ai torridi *call & response* di *What I’d Say* (primo singolo di Ray a entrare nella Top 10) cinque anni più tardi; dalle fusioni di blues, r’n’b, swing e gospel di *Halleluja I Love Her So* all’andamento strascicato e notturno di *Lonely Avenue*, dai vortici di passione innescati in *Drown In My Own Tears* all’ironica magia pianistica di *Greenbacks* e *Blackjack*. È con queste canzoni, e tante altre di quel magico arco temporale trascorso alla corte di Ahmet Ertegun e Jerry Wexler, che si compiva definitivamente la trasfigurazione laica del gospel, che usciva dalle chiese e incontrava sulla sua strada, complice un memorabile piano elettrico, lo spirito del rock’n’roll.

Questa doppia raccolta fotografa in modo esaustivo il work in progress con cui Ray Charles ha cambiato il volto della musica nera, aprendo la strada alla nascita del soul come lo si sarebbe inteso negli anni successivi. Che saranno, come si è detto, ancora ricchissimi di soddisfazioni commerciali e artistiche. Ma le fondamenta stanno qui. Prima si scopra The Genius, dopo si avrà tempo per godersi l’*entertainer* di classe.

The Chemical Brothers

Dig Your Own Hole

(Virgin, 1997)

Un segno inequivocabile dei tempi, che due DJ producessero musica teoricamente destinata alla pista da ballo e invece dotata della potenza e dell'impatto del miglior rock. Una musica tale da condurre la dance, con intelligenza e inventiva mai a scapito della fruibilità, fuori da ambiti di riferimento e fruizione sovente troppo limitanti, simboleggiando così quel crossover "totale" tra generi che Ed Simons e Tom Rowlands assimilavano a Manchester, dove si erano trasferiti per studiare all'università (più prosaica la realtà: frequentare la locale scena dei club e vivere nel mitico luogo di nascita di Smiths e New Order). I due iniziavano a far girare dischi nel fatidico 1991 come Dust Brothers – nome scelto in onore ai produttori di PAUL'S BOUTIQUE dei Beastie Boys – pubblicando materiale proprio su un paio di EP andati presto esauriti. Avendo gli originali Dust Brothers frattanto intentato causa, la coppia mutava ragione sociale in Chemical Brothers ed esordiva con l'eccellente EXIT PLANET DUST.

A sbancare il botteghino e imporli era però il successivo DIG YOUR OWN HOLE, in virtù di un aggiornamento della beatlesiana *Tomorrow Never Knows* intitolato *Setting Sun* (a chiudere il cerchio, canta Noel Gallagher degli Oasis) giunto in cima alle classifiche dei singoli, ma soprattutto della varietà di accenti e del livello stellare dell'insieme. In mezzo all'irresistibile mutante *Block Rockin' Beats* (basso prelevato dai 23 Skidoo, campionamento del rapper Schoolly D) e agli estatici, minimali orientalismi della conclusiva *Private Psychedelic Reel* (ospite Jonathan Donahue dei Mercury Rev) scorre di tutto e sempre stupendo: trasfigurazioni funk (la traccia omonima, *Get On Up It Like This*) e martellanti epopee (*Elektro Bank*), omaggi ai pionieri della sperimentazione Lothar & The Hand People (*It Doesn't Matter*) e mutazioni electro (*Lost In The K-hole*), persino la dolcezza che si trasforma in stridore della sublime *Where Do I Begin* intonata da Beth Orton. Psichedelia moderna per la *rave generation*.

The Clash

London Calling

(CBS, 1979)

Appena due anni e mezzo separano la ruvidissima irruenza di THE CLASH, con il transitorio GIVE'EM ENOUGH ROPE a fungere da raccordo, a quella summa di vent'anni di r'n'r (e non solo) che è LONDON CALLING: ben diciannove tracce suddivise in quattro facciate che mettono in luce l'appassionata apertura ai suoni di quell'America che il gruppo aveva da poco battuto in lungo e in largo – addirittura con il leggendario Bo Diddley come spalla in più date – assaporandone gli umori fino a farsene inebriare. Ecco dunque che alla "chiamata di Londra" della *title track*, un inno di rara incisività e forza trascinante dove il punk delle origini è trasfigurato in qualcosa di ben più maturo e universale, rispondono altre canzoni memorabili che scavano negli anni '50 e '60, nel rockabilly e nel pop, nel soul e nel rhythm'n'blues, nel reggae e nello ska: un viaggio a zig-zag, coordinato con perizia dal produttore Guy Stevens, dal quale i Clash ritornano come stelle di prima grandezza di un rock che dichiara apertamente la propria dipendenza da quelle "radici" bistrattate – solo a parole, però – dalla ribellione settantasettina. Un concetto rimarcato da una copertina fra le più iconiche di sempre, che ricalca nell'impostazione grafica quella del primo LP di Elvis Presley, con Paul Simonon colto da Pennie Smith un attimo prima di sfasciare il suo basso sul palco del Palladium di New York.
Un autentico trionfo rock, LONDON CALLING, tanto in termini di esuberanza, energia ed eclettismo quanto sul piano di una creatività che permea anche testi in parte "di formazione" e in parte *barricaderi* come da consolidata prassi della band: eloquenti, in tal senso, *The Guns Of Brixton*, un cupo reggae scritto e cantato da Simonon che predisse i disordini a carattere razziale da lì a poco esplosi nella capitale britannica, e *Spanish Bombs*, accattivante benché dedicata alla Guerra Civile Spagnola. Sessantacinque minuti a dir poco avvincenti, che si susseguono in un continuo, sanguigno abbraccio di assalti vigorosi, melodie persuasive, atmosfere intriganti e parole di peso.

Eddie Cochran

The Best Of

(EMI Gold, 2005)

Il James Dean del rock'n'roll? Ma magari! Al ribelle senza una causa venivano concessi su questa terra ventiquattro anni, tre in più di quelli che la malasorte riservava a Edward Raymond Cochran, che chissà cos'altro avrebbe combinato di memorabile se la sua parabola fulminea fosse così raddoppiata di durata. Moriva invece come l'attore in un incidente automobilistico, vittima anche dell'istintivo gesto di generosità che lo induceva a proteggere con il corpo, quando il taxi che stava portando a Londra lui e Gene Vincent si schiantava contro un lampione, la sua ragazza, Sharon Sheeley. Aggiunge una nota beffarda a un destino tragico il fatto che, rimasto molto turbato qualche mese prima dalla morte dell'amico Buddy Holly, Eddie si fosse ripromesso di farla finita presto con i tour. Quello nel Regno Unito avrebbe dovuto essere uno degli ultimi. Tant'è: forse senza quei concerti, che impressionavano enormemente la gioventù locale, l'influenza di Cochran sul rock successivo – evidentissima su The Who, che di *Summertime Blues* faranno un cavallo di battaglia (e da loro transitata a Clash e Sex Pistols), ma chiara anche su Stones e Small Faces, Led Zeppelin e T. Rex – sarebbe stata meno marcata. O forse non sarebbe cambiato niente, se qualcuno ricorda eseguendo quale canzone un Paul McCartney ragazzino convinse nel 1957 John Lennon a farlo entrare nei Quarrymen: *Twenty Flight Rock*, che l'anno prima Eddie aveva cantato nel film *The Girl Can't Help It* e la sua carriera decollava così.

Con i suoi quaranta titoli questa doppia antologia guarda caso britannica (più profeta su questa sponda dell'Atlantico che in patria, il Nostro) mette insieme obiettivamente tutto l'Eddie Cochran che bisogna ascoltare e pure qualcosa di più: quello invecchiato non benissimo delle ballate romantiche impostegli da discografici che sognavano di avere un secondo Elvis fra le mani, quello stilosamente rockabilly appartenente comunque al suo tempo e infine quello che il suo tempo lo trascese, immaginando l'hard e il punk, addirittura, quando ancora gli anni '50 dovevano dirci ciao.

Leonard Cohen

Songs Of Love And Hate

(Columbia, 1971)

SONGS OF LOVE AND HATE si colloca al vertice dell'iniziale trilogia di Leonard Cohen, incaricata di sancirne a chiare lettere l'importanza e precedere un silenzio discografico interrotto soltanto a metà anni '70. Anticipata nel 1969 dall'altrettanto imperdibile SONGS FROM A ROOM e dalla successiva esibizione/consacrazione al festival di Wight, l'opera più emotivamente intensa del Canadese ne saluta l'ingresso nell'aristocrazia dei *songwriter* più grandi di ogni tempo e luogo, tra i pochi che siano riusciti a conferire al rock profondità letteraria senza incappare in freddezza e presunzione. Una condizione di privilegiato che – in maniera simile al successo – l'uomo di Montreal guarderà con persistente sospetto, concentrandosi sulla propria arte e mantenendosi guardingo e distaccato ai margini dello show business. Fino alla dipartita nel 2016, al clamore e ai riflettori preferirà pubblicare, con ritmi alieni alle logiche del mercato dettati esclusivamente da ragioni espressive, un'altra manciata di album eccellenti.

Spetta in ogni caso a queste otto composizioni tramandare ai posteri il talento di Cohen, che accompagnato dai The Arm (rodata formazione che lo fiancheggiava anche dal vivo), si avvale dell'esperto produttore Bob Johnston e dell'arrangiatore Paul Buckmaster per vestire di scarna perfezione capolavori come la cupa *Avalanche* e il corale commiato *Joan Of Arc*, come una *Love Calls You By Your Name* di dolcezza spettrale e l'amara, struggente *Famous Blue Raincoat*. Pagine destinate ad avvincere in eterno e far scuola alle generazioni a venire, come accadrà anche per episodi nient'affatto minori come la sospesa *Last Year's Man* e una battente *Dress Reharsal Rag*, come il country rauco *Diamonds In The Mine* e quello viceversa innodico *Sing Another Song, Boys*. Splendori che trattengono il succo di tutto ciò che costituisce l'esistenza: sogni e rimpianti, *eros* e *thanatos* e, sì, amore e odio. Ovvero la materia di cui si nutre una canzone d'autore catturata nella sua essenza più pura.

Sam Cooke

Portrait Of A Legend

(ABKCO, 2003)

Sebbene il soul, di cui il nostro uomo fu fra i padri fondatori, sia stato a lungo una faccenda più di 45 che di 33 giri, non mancano nella discografia di Sam Cooke album in studio memorabili e in primis quel NIGHT BEAT di cui potrete leggere più avanti. Certamente un capolavoro. Ancora più certamente, però, un'opera fuori canone, tesa com'è a esplorare un universo, quello del blues, appena sfiorato in precedenza con *Bring It On Home To Me*. Obbligatorio allora indirizzarsi verso una raccolta. Fra le tante disponibili oggi, nessuna racconta meglio di questa chi fu Sam Cooke. Transfuga dal gospel che non gliela perdonò, raffinato intrattenitore dalla voce serica e dai modi gentili e per questo capace di mietere successi fra il pubblico bianco e nel contempo abile nell'infiammare le platee di colore con esibizioni di formidabile energia. Uno e bino: da un lato il romanticismo di *You Send Me*, *Cupid* o *Wonderful World*; dall'altro la frenesia festaiola di botte di vita chiamate *Shake*, *Twistin' The Night Away*, *Having A Party*. Il fratello che ce l'ha fatta, il nero che avresti potuto invitare a cena nell'America razzista dei primi '60. Ma, come cantava il giovane Dylan, i tempi stavano cambiando.
Sam Cooke lo vide e lo annunciò, il cambiamento. Proprio *A Change Is Gonna Come* si intitola la canzone con la quale saldò le sue anime e tuttora travolge con la forza di un'emozione ineffabile, indecisa fra speranza e disperazione. Otis Redding ne offrirà una versione di quasi pari rilevanza in un album epocale quale OTIS BLUE, che completa la dichiarazione di diretta discendenza da Cooke rileggendone anche *Shake* e *Wonderful World*. L'autore non la vide scalare le classifiche. Moriva, ucciso in circostanze che non verranno mai chiarite plausibilmente, l'11 dicembre 1964: undici giorni prima della data fissata per la pubblicazione, un mese e undici giorni prima di potere festeggiare il trentaquattresimo compleanno.

Elvis Costello

Imperial Bedroom

(F-Beat, 1982)

Che Bret Easton Ellis fosse un fan lo aveva già dato a intendere dando nell'85 al suo primo e fortunatissimo romanzo il medesimo titolo di quello che era stato, otto anni prima, il singolo d'esordio del secondo Elvis più importante della storia del rock, *Less Than Zero*. Lo confermerà nel 2010 chiamando il sequel dell'epocale debutto *Imperial Bedrooms*, giusto una "s" in più a distinguerlo dal settimo album in studio del nostro – ed evidentemente anche suo – eroe. Di IMPERIAL BEDROOM in realtà gli estimatori sono legioni e c'è una quasi unanimità (già all'uscita riscuoteva consensi critici importanti: primo, per dire, nel referendum del "Village Voice", il "Pazz & Jop Poll") sul fatto che nel folto catalogo dell'artista londinese sia l'articolo da avere volendone sciaguratamente avere uno soltanto. Questione di qualità complessiva della scrittura (sia a livello di spartiti che di testi), degli arrangiamenti, delle registrazioni, piuttosto che di rappresentatività in assoluto, o di presenza di canzoni indimenticabili, o di potenza emozionale che era stata e ancora sarà ben altra in dischi come MY AIM IS TRUE, PUNCH THE CLOCK o BLOOD & CHOCOLATE.

In realtà, come ben sa chiunque abbia una conoscenza anche basica di Costello, non esiste (non potrebbe) un lavoro che ne fotografi tutte le infinite sfaccettature: il Buddy Holly che nel contempo si fa Randy Newman e punk di MY AIM IS TRUE e il soulman di GET HAPPY!, il cantante country di ALMOST BLUE e lo schietto rocker di THIS YEAR'S MODEL, il compositore neoclassico delle JULIET LETTERS e il folkster di SECRET, PROFANE & SUGARCANE. Se c'è un altro lavoro del Nostro che somiglia a IMPERIAL BEDROOM è TRUST, che lo precedeva di un anno e con il senno del poi pare una specie di prova: lì la passione per certo jazz confidenziale e per il pop da Tin Pan Alley, unito a una visione al pari classica del rock, già si notano, ma a un livello di complessità, raffinatezza, attenzione al dettaglio indubitabilmente inferiori. Qui invece tutto è perfetto, immacolato.

Creedence Clearwater Revival

Cosmo's Factory

(Fantasy, 1970)

Lo sanno tutti: il 1970 è l'anno della separazione dei Fab Four. Ci si affanna a designare degli eredi ed è la forza dei numeri a chiudere la discussione. Pazienza per le abissali differenze, passaporti in testa. Se in un campo i leader erano due, e i gregari per niente gregari, e nell'altro c'è un uomo solo al comando. Pazienza se le mutevoli facce di John, Paul, George e Ringo sono state elette a icone e la stragrande maggioranza di chi dei Creedence ha comprato i dischi senza però mai vederli in concerto non distingue un Fogerty dall'altro, Doug da Stu.
Lungi dal patire la pressione, COSMO'S FACTORY non si limita a confermare lo stato di grazia, e sarebbe stata già cosa enorme dopo i tre (!) LP eccezionali dati alle stampe l'anno prima (BAYOU COUNTRY, GREEN RIVER e WILLY AND THE POOR BOYS), ma compie un ulteriore balzo in avanti. Insieme ampliamento di una già ampia tavolozza e riassunto non tanto delle puntate precedenti quanto di tutto l'accaduto nel rock'n'roll da *That's Alright Mama* in avanti. Prodigiosa enciclopedia di stili che include un Bo Diddley apocrifo e ulteriormente addizionato di anfetamina (*Ramble Tamble*) e uno genuino affrontato con efficiente affetto (*Before You Accuse Me*), un incrocio orbo di piano fra Little Richard e Jerry Lee Lewis (*Travelin' Band*) e un inchino davanti agli Stones (*Up Around The Bend*), due magistrali recuperi dal catalogo Sun (il rock'n'roll *Ooby Dooby* e il rockabilly *My Baby Left Me*) e un Marvin Gaye girato in psichedelia (*I Heard It Through The Grapevine*), uno shuffle country da far verde di invidia Gram Parsons (*Lookin' Out My Back Door*) e del soul che solo Otis Redding avrebbe potuto rendere più soul (*Long As I Can See The Light*). E ci sono poi la seconda e la terza canzone definitive sul Vietnam, essendo stata la prima *Fortunate Son*: ti fa scoppiare il cuore per l'ansia, *Run Through The Jungle*, e ti abbandona stremato sotto il cielo che non può smettere di piangere di *Who'll Stop The Rain*. Non avesse scritto che quest'ultima, John Fogerty sarebbe comunque uno dei giganti della musica popolare del Novecento.

David Crosby

If I Could Only Remember My Name

(Atlantic, 1971)

Questo è un disco che sembra nascere dalle profondità dell'Oceano. Musica liquida, dai confini che sfuggono ai sensi, percorsa da placide ondate di poesia, sulle quali in lontananza sembra di scorgere i delfini cantati in quegli stessi anni da Fred Neil. IF I COULD ONLY REMEMBER MY NAME, primo e per lunghissimo tempo unico disco solistico di David Crosby, è l'ultima folata di vento in grado far sventolare la bandiera freak della controcultura. Dopo, il sogno sarebbe davvero finito per tutti, e la musica non sarebbe più stata sinonimo di amore – come proclama ontologicamente il titolo del brano posto in apertura – ma di cocaina, soldi facili, disastri esistenziali e disillusione.
Ad ascoltare queste canzoni veniva invece ancora voglia di crederci, a quel sogno. Ci suonano dentro tutti, o quasi, coloro che lo avevano tenuto vivo sulla West Coast: Joni Mitchell, Jerry Garcia, Jorma Kaukonen, Grace Slick, Paul Kantner, David Freiberg, e naturalmente due dei "soci" di Crosby nel supergruppo che aveva appena sbancato il tavolo del rock californiano, Neil Young e Graham Nash. Il senso di comunità, di idem sentire e di fratellanza che ispira l'album è certo uno dei suoi punti di forza, ma ciò che lo eleva davvero al di sopra di quasi tutto ciò che usciva in quel finale di stagione è la bellezza delle canzoni scritte da David Crosby. Brani che si dispiegano in una forma libera, in strutture melodiche aperte che non sfociano mai nell'incomunicabilità, neanche quando si rinuncia alle parole e si lascia spazio al suono, o a una vocalità sgravata dal significato. C'è in effetti una sorta di afasia "positiva", forse un modo per rendere lo stupore davanti alla natura, tipico della cultura hippie, o più semplicemente l'effetto intorpidente della droga. In ogni caso, uno dei dischi psichedelici più importanti di sempre, uno dei più commoventi peana sciolti al potere salvifico della musica. Peccato che per ricordare il suo nome, a Crosby sarebbero poi occorsi quasi vent'anni.

Crosby, Stills, Nash & Young

Four Way Street

(Atlantic, 1971)

Gli ultimi menestrelli della nazione hippie, forse i più amati di tutti, provenivano da direzioni diverse e se ne andranno per le loro strade dopo questo disco, anche se poi nei decenni successivi incroceranno il cammino più e più volte (a coppie, in trio o tutti e quattro assieme). Troppo talento e troppe personalità per un palco solo: la fragilità era scritta nel DNA del supergruppo più celebre di sempre. Era già vagamente instabile il trio formato dall'ex Buffalo Springfield Stephen Stills, texano dagli occhi di ghiaccio e cavallo rock di razza, dal talentuoso e dispersivo sognatore David Crosby, colui che aveva spalancato le soglie della percezione ai Byrds e anche per questo era stato fatto fuori dalla band, e dall'amico inglese Graham Nash, anima gentile e pop trasferitosi al sole della California dalla Manchester degli Hollies. Figuriamoci quando si aggiunge il vecchio compare canadese di Stills negli Springfield, quel Neil Young che aveva già lanciato la sua carriera in solitaria.
La presentazione al mondo avviene su un palcoscenico storico: Woodstock, una notte d'agosto del 1969. Seguiranno lo splendido DÉJÀ VU e un tour trionfale nell'estate del 1970, fonte da cui sono tratte queste quattro facciate di vinile. Registrato tra New York, Los Angeles e Chicago, FOUR WAY STREET è la messa grande della West Coast, l'istantanea di un'epoca che si celebra nel momento stesso in cui è al passo d'addio. Essendo i quattro in stato di grazia assoluto, anche e soprattutto come compositori, la scaletta risulta fantastica, dipanandosi tra elettricità rabbiosamente politica (*Southern Man*, *Ohio*) e ballate intrise di utopia (*Teach Your Children*, *Chicago*, *The Lee Shore*), squarci di sentimento romantico (*Love The One You're With*) e rimasugli di rivoluzione sessuale (*Triad*). Un attimo di puro incanto, prima che le spinte centripete – nello stesso periodo ogni membro del gruppo pubblica un suo album solistico – mettano in temporanea ibernazione la gloriosa sigla, consegnandola al mito.

The Cure

Pornography

(Fiction, 1982)

Non sarà forse in assoluto il miglior album di Robert Smith e (mutevoli) soci in affari, ruolo per il quale vanta comunque ottime credenziali, ma PORNOGRAPHY è di sicuro il manifesto dei Cure più influenti, quelli che la Storia ha giustamente consacrato – alla pari di Siouxsie And The Banshees e Bauhaus – come portabandiera del gothic rock sospeso tra inquietudine e romanticismo. Reduce dalle fantasie naïf di THREE IMAGINARY BOYS e dalle sommesse liquidità di SEVENTEEN SECONDS e FAITH, la band inglese – dove il leader è affiancato da Simon Gallup al basso e Laurence Tolhurst alla batteria – affida il compito di presentare il suo approccio musicale alle immagini della copertina: cupe e sfumate, quasi a sottolineare come i tre avvertano il peso del tema affrontato nelle canzoni, "l'orrore quotidiano del vivere". Impotenza e (compiaciuta?) abulia pervadono gli otto brani, mesmerici e dall'umore piuttosto sconfortante a dispetto dei timidi raggi di luce che occasionalmente li attraversano. Un pessimismo nichilista dal quale non sembra esserci via di fuga, che avvolge con ritmiche ripetitive ma non incalzanti, con seducenti intrecci di chitarra e tastiere (suonate a turno dai tutti i membri), con il canto come al solito "alieno" – per i suoi toni ovattati e vagamente metallici: urla soffocate di un'anima in pena – dell'allora ventitreenne *frontman*. Un viaggio certo assai poco allegro, ma ricco di fascino enigmatico, che si accende di vivacità ed energia solo nella straordinaria *The Hanging Garden*, dall'incedere marziale e dalle atmosfere esoticheggianti, non a caso edita pure come singolo.

Primo album del gruppo a entrare nei Top 10 britannici, PORNOGRAPHY aprirà la strada al successo su vasta scala dei Cure, che dopo aver sfiorato lo scioglimento diverranno meno claustrofobici e soffocanti. Esorcizzeranno, insomma, la negatività funerea rimarcata già dall'incipit dell'iniziale *One Hundred Years*, "non ha importanza se noi tutti moriamo", che ai tempi furono in parecchi a scambiare per un luttuoso presagio.

Current 93

Black Ships Ate The Sky

(Durtro, 2006)

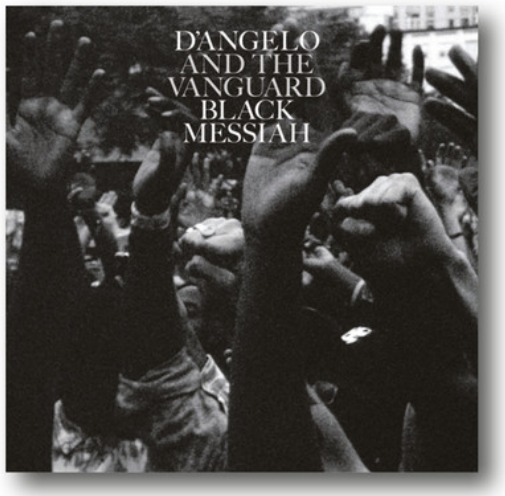
Foltissima e labirintica la discografia dei Current 93, prodotto d'altronde di una storia principiata nel lontano 1982 e che rende la creatura di David Tibet – unico punto fermo in una formazione da quasi subito "aperta" sebbene con presenze ricorrenti (Steven Stapleton, ad esempio, c'è stato quasi sempre) – uno dei culti più radicati degli ultimi quarant'anni di… rock?… musica industriale?… folk acido e/o apocalittico? Dipende da quale segmento della parabola creativa dell'uomo nato come David Michael Bunting si prende in esame, sebbene i fragorosi e urticanti esordi paiano sempre più lontani di quanto non siano in effetti e più che mai in questo che rimane uno dei progetti più ambiziosi cui il Nostro abbia mai posto mano dacché emerse dalla variegata scena gravitante attorno agli Psychic TV. Per fortuna distantissime sembrano oggi anche certe polemiche dovute a testi blasfemi (quando Tibet è in realtà un incatalogabile mistico) e soprattutto ad ambiguità politiche (quando oggi si fa notare per l'appoggio militante a un'organizzazione quale Medici Senza Frontiere) che fecero ipotizzare simpatie peggio che destrorse e allontanarono molto del poco potenziale pubblico.

Disco ambiziosissimo, si diceva: A HALLUCINATORY PATRIPASSIANIST DREAM recita il sottotitolo di un ciclo di canzoni svolto circolarmente lungo un'ora e un quarto nel corso della quale uno stesso brano – *Idumea* – torna per ben otto volte nelle peraltro diversissime interpretazioni offerte dallo stesso Tibet e da ospiti illustri: da Marc Almond a Bonnie "Prince" Billy, da Baby Dee (la lettura più bella, quintessenza del Buckley non ancora marinaio fra le stelle) ad Antony, da Clodagh Simonds a una sublime Shirley Collins. Consigliatissimo a chi non ha dimenticato la Incredible String Band e i Pearls Before Swine e custodisce C.O.B. e Dr. Strangely Strange come tesori nei forzieri del cuore.

D’Angelo And The Vanguard

Black Messiah

(RCA, 2014)



Uno degli album più lungamente attesi di sempre – quattordici anni lo separano da VOODOO, che a sua volta ne aveva impiegati cinque a dare un seguito all’esordio BROWN SUGAR – vede la luce quando non ci crede più nessuno che D’Angelo (al secolo Michael Eugene Archer, da Richmond, Virginia) pubblicherà mai un disco nuovo, figurarsi uno all’altezza di predecessori unanimemente ritenuti dei capolavori. Inimmaginabile poi che possa superarli e i più non nutrono grandi aspettative quando dal tunnel già percorso dai buoni e cattivi maestri Sly Stone, Marvin Gaye e Gil Scott-Heron il nostro uomo esce infine a riveder la luce, quantomeno con qualche isolato concerto. Buon per lui e per noi che abbia impiegato tutto quel tempo non solo provando ad autodistruggersi ma applicandosi allo studio della chitarra.

BLACK MESSIAH è pieno di chitarre ed è l’elemento che più lo distanzia dai dischi prima, allontanandolo dalla terra di mezzo fra il soul e il r’n’b odierno, appieno in un filone di black tradizionale ma distante da qualsivoglia revival quanto lo è da certa presunta “modernità”. Nelle sue dodici tracce, per un totale di cinquantasei minuti, D’Angelo gioca uno sport diverso rispetto a chiunque altro e al di là di qualunque referente si possa trovargli. Sia il Prince di *Kiss* traslocato a New Orleans di *Sugah Daddy*, l’Al Green che traffica con il blues di *Till It’s Done (Tutu)* oppure con un beat hip hop in *Prayer*, o ancora il Curtis Mayfield che da Chicago si trasferisce a Philadelphia della sontuosa ballata a suggello *Another Life*. L’altra ballata *monstre*, una *Really Love* zeppa di chitarre latine e archi, Mayfield lo cita direttamente, laddove nel groove muscolare dell’iniziale *Ain’t That Easy* e in quello ubriaco di fuzz dell’immediatamente successiva *1000 Deaths* senti i Funkadelic e *The Charade* è un THERE’S A RIOT GOIN’ ON in sedicesimo per tempi dagli orizzonti parimenti plumbei. Immenso tuttavia, BLACK MESSIAH, pure quando si rilassa e gigioneggia, nella nostalgica *Back To The Future (Part 1)*, o si fa tenerissimo, in una solare quanto intimista *The Door*. O jazzeggia, nella squisita *Betray My Heart*. Una resurrezione, se mai ve n’è stata… d’accordo: farebbero due, con questa.

Devo

Q.: Are We Not Men? A.: We Are Devo!

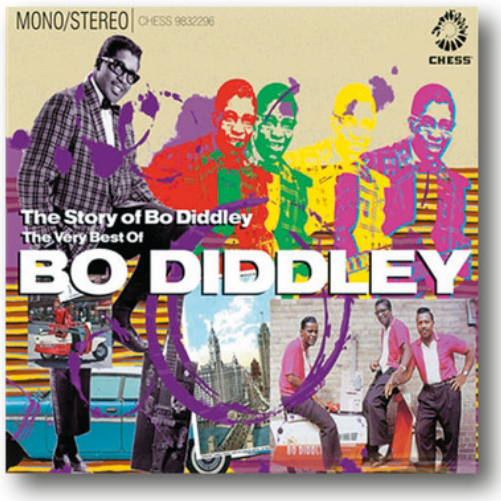
(Warner Bros, 1978)

Quando il mondo intero si accorse della loro esistenza, grazie a due epocali singoli – *Jocko Homo* e la fantastica cover di *Satisfaction* dei Rolling Stones – concepiti in un garage della natìa Akron, Ohio, i Devo sembrarono alieni scesi da chissà quale pianeta. Fu subito chiaro, però, che le assurde tute di scena, i movimenti a scatti, i bislacchi testi che parlavano di mongoloidi, di uomini regrediti allo stadio della patata o di un DNA "pervertito altruista", le sperimentazioni nel campo dei video e soprattutto l'incredibile formula musicale non potevano essere una goliardata da studenti dell'*art school* ma il risultato di un progetto. Un progetto quasi rivoluzionario, nonostante certe ispirazioni palesemente mutuate dai Kraftwerk, che con le armi del rock'n'roll, della tecnologia e di una deflagrante ironia mirava a denunciare il volto oscuro del progresso e le sue controindicazioni culturali e ambientali. Devo, d'altronde, stava per *de-evolution*, cioè "evoluzione al contrario".
Non durò granchè, il momento d'oro: tre album, prima che il quintetto vedesse atrofizzarsi la creatività che emerge invece con autorevolezza da questo esordio, prodotto – con maestria, ma forse anche con un pizzico di rigore di troppo – da Brian Eno: ritmi ossessivi, melodie allucinate, strutture imprevedibili e canto camaleontico a confluire in undici brani glaciali ma anche ricchi di fisicità, proiettati verso il futuro e tanto originali da sfuggire a ogni definizione. Dall'irruente *Uncontrollable Urge* che apre i solchi (robot-punk?) alla rarefatta *Shrivel-Up* che li chiude (techno-cabaret?), passando per *Satisfaction*, *Mongoloid*, *Jocko Homo*, *Sloppy* e *Come Back Jonee*, Q.: ARE WE NOT MEN? A.: WE ARE DEVO! è una delle pietre miliari della new wave e uno dei dischi più geniali di sempre. Pochi l'avrebbero immaginato, vedendo la copertina della stampa originale americana – volutamente demenziale, ma in piena sintonia con il "messaggio" – che per l'edizione europea la Virgin volle sostituire con una ritenuta di maggiore impatto.

Bo Diddley

The Story Of

(Chess/Universal, 2006)



Ellas McDaniel avrebbe potuto essere uno dei tanti bluesmen della Chicago dove si era trasferito ancora bambino dal natio Mississippi e dove, folgorato da un concerto di John Lee Hooker, si era dedicato con profitto proprio alle dodici battute. Assunto lo pseudonimo Bo Diddley, il significato del quale non è mai stato chiarito, inventava invece un suo stile a base di ritmi ipnotici, ruvidezze chitarristiche e influenze africane e latine: fu chiamato "Bo Diddley Beat", ma molti sostengono non a torto che in quelle canzoni così torbide e rabbiose – almeno per gli standard dei primi Fifties – risiedasse lo spirito inquieto e ribelle del rock'n'roll da lì a poco destinato a conquistare il mondo. Non semplice blues elettrificato bensì un suono elettrico alla base, il cui aspetto apparentemente primitivo era frutto non solo dell'istinto ma anche di sperimentazioni compiute in studio. Un innovatore in tutti i sensi, Bo Diddley, e che il suo nome sia stato (e sia tuttora) venerato quasi solo da musicisti e non dal grande pubblico – un solo singolo nei Top 40 e un unico album nei Top 200 di "Billboard" – è un crimine che grida vendetta.
Ingaggiato dalla Chess contemporaneamente al più vendibile Chuck Berry, il già ventisettenne chitarrista debuttava nel 1955 con il 45 giri *Bo Diddley/I'm A Man*, mettendo poi in fila una serie di brani di scarso successo ma di enorme influenza sul rock da venire: da *Diddy Wah Diddy* a *Who Do You Love*, da *Mona* a *Hush Your Mouth*, da *I'm Sorry* a *Road Runner*, per limitarsi solo ad alcuni. Tutti trovano posto in questa ricchissima antologia dedicata quasi esclusivamente al repertorio degli anni '50 e (in misura minore) a quello sempre convincente dei '60: un monumento in due CD e cinquantaquattro tracce che dimostra senza timore di smentita quanto Rolling Stones, Animals, Yardbirds, Pretty Things e tanti altri, compreso Jimi Hendrix, dovessero a questo artista iconico, scomparso a pochi mesi dagli ottant'anni – trascorsi fino quasi all'ultimo sui palchi – nel giugno del 2008.

Willie Dixon

The Chess Box

(Chess, 1988)

Talento multiforme e sconfinato, Willie Dixon, in grado di incrociare i guantoni da boxe con Joe Louis e prestare il suo swingante contrabbasso jazz ai Big Three. Poi, di diventare braccio destro di Leonard Chess, grazie al fenomenale talento nello scoprire, arrangiare e produrre talenti (tra gli altri: Muddy Waters, Howlin' Wolf, Otis Rush…) ma soprattutto nello scrivere autentici classici che ponevano le fondamenta della musica popolare. Qui, in tre vinili (o due CD) se ne ascoltano a sufficienza per comprendere in maniera esaustiva l'importanza ricoperta da quest'uomo – scomparso nel 1992 a settantasette anni – nel processo di elettrificazione del blues e nella conseguente nascita del rock'n'roll. Parlano da soli i fatti, ovvero le canzoni: per soffermarsi sugli esempi più noti, senza di lui sono semplicemente impensabili i Rolling Stones e i Pretty Things, che da una sua composizione interpretata da Bo Diddley trassero addirittura il nome; lo stesso dicasi per i Doors, che nel loro album d'esordio rileggevano da maestri *Back Door Man*, e in modo particolare i Led Zeppelin, che – non contenti di averne saccheggiato il repertorio per *You Shook Me*, *Bring It On Home* e *I Can't Quit You Baby* – ricalcavano l'epocale tumulto *Whole Lotta Love* sulla sua *You Need Love* (stavolta, Dixon adirà a vie legali).

Un catalogo poliedrico per stili e tematiche, il suo, dove – inseguendo le tracce impresse sul terreno dallo *Hoochie Coochie Man* e dal *Little Red Rooster* – scorre l'intera mitologia del popolo nero, con magia e fatalismo a farla da padrone (mentiva, Willie, quando nell'ugola di Howlin' Wolf metteva *I Ain't Superstitious*). Dove le affermazioni d'orgoglio antirazzista (*You Can't Judge A Book By Its Cover*: sempre Diddley) fanno strada al desiderio carnale (*Crazy For My Baby*, *I Just Want To Make Love To You*) mentre umorismo e poesia bilanciano un senso gioioso del triviale. Dove, a farla breve, sono racchiuse l'essenza dello stare al mondo e un pezzo di storia del Novecento.

Donovan

Greatest Hits

(Pye, 1969)

Se c'è uno che si è meritato la qualifica di "menestrello", quello è Donovan Philips Leitch da Glasgow. Più ancora di colui che ingenerosamente (per Donovan) venne considerato il modello americano a cui si conformava. Il ruolo di "Dylan scozzese" lo ha incarnato soprattutto all'inizio della sua carriera, quando con la chitarra acustica, l'armonica e il cappellino da hobo cantava contro la Bomba e invitava a "catturare il vento". Nel film di D.A. Pennebaker *Don't Look Back*, che nel 1965 documentava il tour inglese di Bob Dylan, il parallelismo viene fissato per la posterità con il fatale incontro tra i due in una stanza d'albergo. Ma Donovan ha saputo poi staccarsi dall'ombra del suo ispiratore, esaltando il proprio retroterra culturale quintessenzialmente britannico e incarnando per qualche anno glorioso la figura del trovatore gentile, del *pied piper* (come si intitolava un suo album), del pifferaio magico capace di incantare la generazione psichedelica e trasportarla verso una nuova terra promessa che egli stesso chiamava "bohemia".
Pochi altri cantori dell'era hippie hanno mantenuto inalterato il candore e l'ottimismo naïf di quest'uomo: nonostante la fine del sogno, nonché della parte più fortunata della sua storia musicale, lui ha continuato a crederci. Pochi altri hanno anche scritto canzoni come le sue, capaci di intrecciare utopia e melodie accattivanti, animo folk e successo pop, ricerca (il suo SUNSHINE SUPERMAN è forse il primo vero album psichedelico inglese, almeno in ordine di registrazione) e spiritualità. Nella seconda metà dei '60 è uno dei primi a scoprire l'India, accompagna i Beatles dal Maharishi, ripudia le droghe alle quali aveva dedicato alcune canzoni indimenticabili (*Sunny Goodge Street*, *Mellow Yellow*) e quando nel 1969 pubblica BARABAJAGAL (con Jeff Beck alla chitarra) e fa punto e a capo con questo compendio di successi, ha appena ventitré anni. Non raggiungerà mai più simili livelli di popolarità, ma nello spirito rimarrà giovane per sempre.

The Doors

The Doors

(Elektra, 1967)

Non sono in pochissimi a pensare che i Doors, grazie al fascino angelico-diabolico dell'icona Jim Morrison, godano di una considerazione superiore ai loro reali meriti artistici. Sbagliando, ovviamente, perché se pure è innegabile che il carisma sciamanico del cantante, i suoi testi surreali e i suoi atteggiamenti provocatori abbiano avuto un peso decisivo sulle fortune della band californiana, è altrettanto vero che le trame musicali elaborate dai suoi compagni – Robby Krieger alla chitarra, John Densmore alla batteria e soprattutto Ray Manzarek alle tastiere, senza dimenticare il produttore Paul A. Rothchild – costituiscano una delle espressioni più coinvolgenti e convincenti del rock dei Sixties, in questo caso sospeso tra vigore filo-garage, devozione alle radici blues/r'n'b, aperture pop e accenni psichedelici.
Se il più tardo L.A. WOMAN è un'eccellente prova di maturità, sono però i primi due album – entrambi del 1967 – a costituire lo zenit qualitativo della vicenda del gruppo, piuttosto breve ma straordinariamente intensa; dovendo sceglierne soltanto uno, sul pur splendido STRANGE DAYS la spunta questo epocale esordio, se non altro per la presenza di un capolavoro di classe e immediatezza melodica come *Light My Fire* e dei quasi dodici conturbanti minuti del raga-rock *The End*. C'è comunque molto altro, in scaletta: l'impeto di *Break On Through*, *Twentieth Century Fox* e *Take Is At It Comes*, il "voodoo" del classico *Back Door Man* (Willie Dixon), la poesia estatica di *The Crystal Ship* e *End Of The Night*, la fantasia di *I Looked At You*, il cabaret elettrificato di *Soul Kitchen* e della rilettura di *Alabama Song* (la *Whisky Bar* di Kurt Weill e Bertolt Brecht). Canzoni dalle architetture semplici ma dall'enorme magnetismo, marchiate a fuoco dai fluidi fraseggi dell'organo Vox e da una voce tra le più persuasive dell'intera epopea rock, che nonostante siano figlie della strada paiono aspirare alla trascendenza. Una trascendenza squisitamente pagana, va da sé, alla luce dell'indole licenziosa del *frontman*.

Nick Drake

Five Leaves Left

(Island, 1969)

Ventun anni: tanti ne ha il giovanotto che in uno scatto di copertina divenuto iconico scruta da una finestra chissà cosa e bastano poche righe a riassumerli. Nick Drake nasce in Birmania da genitori benestanti il 19 giugno 1948, torna con la famiglia in Gran Bretagna intorno alla metà del decennio seguente, vive un'infanzia idilliaca e nel 1967 viaggia fra Marocco e Spagna, soggiornando per qualche tempo a Aix-en-Provence. Resteranno i suoi giorni più felici, anche oltre l'improvviso fiorire di un talento per la scrittura che si unisce a una tecnica chitarristica già notevole, al livello degli amatissimi maestri del nuovo folk anglosassone: Davey Graham, Bert Jansch, John Renbourn. Nella primavera 1968 Ashley Hutchings, bassista dei Fairport Convention, lo segnala al produttore Joe Boyd e costui lo porta alla Island. Firmerà la regia sia di FIVE LEAVES LEFT che di BRYTER LAYTER. Magistrale l'esordio, forte di orchestrazioni discrete stupendamente disegnate da Robert Kirby attorno a un folk gentile che commercia con il blues, lambisce il jazz (il Dave Brubeck di *Take Five* dietro *River Man*), azzarda ipotesi di neocameristica con archi un po' ovunque e soprattutto con il torpido violoncello di *Cello Song*. Magistrale sì, epocale no, siccome a comprarlo pare siano in meno di cinquemila e negli annali della *popular music* non ci sono altri album così poco venduti all'uscita che si siano rivelati in prospettiva altrettanto influenti.

In nessun modo poche righe possono viceversa bastare a spiegare perché proprio l'artista di Tanworth-In Arden continui a venire preso a modello da una generazione dopo l'altra di adolescenti che rifiutano di lasciarsi alle spalle il fetale conforto della propria cameretta per affrontare quell'età adulta che – wertherianamente – Drake rigettò. Non valgono a decrittarne la magia né il peculiare stile chitarristico (caratterizzato da una capacità ineguagliata di unire progressioni di accordi alla Beatles e scale folk-jazz) né una voce al pari inconfondibile: profonda, mantrica. Nemmeno il fascino romantico dell'eroe caduto nel fiore degli anni pare sufficiente.

The Dream Syndicate

Medicine Show

(A&M, 1984)

Passando dal mondo indipendente a una major, i Dream Syndicate non solo cambiarono pelle restando riconoscibili ma addirittura fecero il loro ingresso negli annali. Calati due assi sul tavolo del movimento neo-psichedelico californiano con il mini-LP omonimo e l'album THE DAYS OF WINE AND ROSES, dove dei Gun Club in versione garage raccolgono il testimone dai Velvet Underground, la formazione di Los Angeles approdava alla A&M avendo smarrito per strada la bassista Kendra Smith (in seguito negli Opal e artefice di una defilata e preziosa carriera solistica) ma guadagnando in sede produttiva la presenza dell'esperto Sandy Pearlman. L'eminenza grigia dietro ai Blue Öyster Cult ripuliva il suono, lo rendeva più quadrato e potente e vi aggiungeva le tastiere senza snaturarne l'anima; una scelta che in ogni caso non avrebbe condotto a nulla se il leader Steve Wynn non gli avesse affidato alcune tra le sue composizioni migliori di sempre, su tutte l'epica apertura *Still Holding On To You* e ballate grondanti amaro lirismo come *Burn* e *Merrittville*. Se il chitarrista Karl Precoda – sostenuto dalla batteria di Dennis Duck e dal nuovo innesto Dave Provost – non avesse inanellato riff e assolo roventi, regalando a mo' di saluto (sarebbe stato presto rimpiazzato da Paul B. Cutler) una *Bullet With My Name On It* in cui Lou Reed fantastica di essere Neil Young.

Le atmosfere sono costantemente tese e visionarie (il febbrile brano omonimo, l'agitata *Armed With An Empty Gun*) e non concedono tregua neppure negli episodi più pacati, circondati dalla medesima inquietudine di testi che raccontano storie di necrofilia, incendi e imbonitori del vecchio West. Quando a metà della seconda facciata compaiono sulla scena i nove minuti dell'acido, martellante rock-blues *John Coltrane Stereo Blues*, è infine restituita tutta la grandezza di un disco favoloso. Una colonna sonora virtuale per la quale sono tuttora da girare le immagini, che ovviamente apparterrebbero a un noir sceneggiato da Jim Thompson tratto dalle pagine di Raymond Chandler.

Bob Dylan

The Freewheelin’

(Columbia, 1963)

A dispetto di ogni esegesi e a quasi sessant’anni dacché si affacciò alla ribalta nelle vesti di cantastorie folk, Bob Dylan resta un enigma, una collezione di maschere. Come i Beatles, i soli con un impatto paragonabile al suo, non avrebbe potuto emergere che negli anni ’60 e come loro occupa una zona fuori dal tempo. Però per ragioni opposte. Quelli la gioventù, l’ottimismo, il futuro. Questi una voce che in sé riassumeva il secolo, insieme nuovissima e antica come i profeti biblici. Capirà presto l’errore compiuto facendosi dapprincipio cronista e comiziante (non per lui il semplice “cantare le notizie” cui si dedicherà l’amico nemico, l’emulo rivale Phil Ochs) e giungerà a un certo punto a negare l’evidenza: “Mai cantate canzoni di protesta, io”. La più colossale delle balle cacciate da chi cominciò a elaborare mitologie su di sé ben prima di diventare Mito. Cosa sono allora – per limitarsi a questo LP, il suo secondo – *Oxford Town* e *Talking World War III Blues*? Banale quanto bene intenzionata la prima, rievocante un celebre episodio della lotta per i diritti civili; piatto a dispetto della ricercata visionarietà il secondo. Laddove una *Masters Of War* è salvata dalla prosodia dal tema più generico, dall’acutezza della vis polemica, dall’epidermica melodia che la fa inno. Nondimeno: quanto più efficaci l’esercizio di retorica (nel senso alto) di *Blowin’ In The Wind* e l’affresco di Apocalisse di *A Hard Rain’s A-Gonna Fall*! Nondimeno: è soprattutto quando si rifugia nel personale, nella romantica evocazione di *Girl From The North Country* come nel congedo da un amore finito di *Don’t Think Twice, It’s All Right*, che il nostro uomo coinvolge emotivamente ed erano brani così a scuotere dalle fondamenta l’edificio della canzone pop, rendendo obsoleta Tin Pan Alley. Pur non esente da pecche, THE FREEWHEELIN’ rappresenta uno snodo chiave. Il Dylan che verrà è in nuce, tutto o quasi, nei suoi solchi. Persino quello elettrico, giacché nella felpata cantilena blues di *Corrina, Corrina* a supportarlo ci sono già due chitarre, piano, basso e batteria.

Bob Dylan

Highway 61 Revisited

(Columbia, 1965)

Rivoluzione un po' più che a metà quella inscenata nel marzo 1965 da Dylan con la pubblicazione di BRINGING IT ALL BACK HOME, 33 giri con una facciata elettrica e una acustica che però si apre con *Mr. Tambourine Man*, vale a dire il brano che da lì a poche settimane e però non nella versione dell'autore, bensì in quella dei Byrds, inaugurerà la stagione del folk-rock. In aprile il Nostro si reca in Gran Bretagna ed è la terza volta, ma il primo tour vero. Sul palco si offre ancora come il menestrello solitario di un tempo e non ne può più dalla noia. Al ritorno a casa riversa tutta la sua frustrazione in una canzone della quale dirà che "scriverla fu come nuotare nella lava appeso per le braccia a una betulla". Feroce in un testo in cui si fa a pezzi una non identificata Miss Lonely, una "principessa sulla guglia", magmatica nel tumulto di chitarre elettriche e ritmica tenuto assieme dal liquido organo di Al Kooper, *Like A Rolling Stone* è artisticamente e commercialmente un punto di non ritorno. Quando il 25 luglio il cantante si presenta sul palco del "Newport Folk Festival" il singolo che la contiene è secondo nella classifica statunitense dei più venduti. Che pure l'autore sia venduto, ma in altro senso, è quanto pensa buona parte di una platea progressista a parole e reazionaria nei fatti e che del farglielo sapere si fa un punto d'onore.

Soffiano santo furore e contemporaneamente un briccone senso di liberazione sull'album che viene inciso a cavallo del memorabile fiasco. Sulla copertina di HIGHWAY 61 REVISITED Bob Dylan non è più Woody Guthrie ma James Dean, o Marlon Brando. La missione impossibile di sostenere la tensione di *Like A Rolling Stone* per un intero LP viene portata a termine con successo e per di più è un LP eccezionalmente lungo per gli standard dell'epoca, oltre cinquantuno minuti. La meno straordinaria delle caratteristiche del disco che più di qualunque altro fece diventare il rock'n'roll adulto e, in prospettiva, una musica anche per adulti. Nell'esatto istante in cui, con *Ballad Of A Thin Man*, chiariva come si fossero alzati fra le generazioni steccati invalicabili.

Brian Eno

Before And After Science

(Polydor, 1977)

Qualcuno potrebbe sostenere che dischi pur stupendi come quelli del trittico su Island che ne inaugurò la carriera solistica (HERE COME THE WARM JETS, TAKING TIGER MOUNTAIN e ANOTHER GREEN WORLD) non costituiscono la ragione per la quale questo artista che si affacciò sul mondo del rock mixando dal vivo i primi Roxy Music è stato fondamentale per la musica – popolare? colta? entrambe – dell'ultimo quarto di Novecento. Ed è tuttora presenza importante, al di là di un catalogo che, fra produzioni in proprio e collaborazioni, non smette (a livello medio inalterato) di crescere. A contare sul serio – spiegherà – è il Brian Eno ambient, che ha insegnato molto a molti senza avere in termini assoluti inventato alcunché, visto che già Erik Satie teorizzava una *musique d'ameublement* (suoni così delicati da "confondersi con il tintinnio delle posate a tavola"). E che a risultare forse persino più cruciale sia poi l'Eno regista per terzi, per il Bowie berlinese come per i Talking Heads, per i Devo e gli Ultravox!, catalizzatore della no wave e quinto U2. Altri ancora però (mai musica così quieta ha suscitato dibattiti tanto accesi) interverranno nella discussione con una risata sprezzante. Brian Eno? Un bluff. Un venditore di fumo e tanto di più dacché smise di fare canzoni. Ma persino questi ultimi ammetteranno, magari a denti stretti, che un album almeno dell'ex Roxy Music – questo, che fu il suo quinto collaborazioni escluse, quarto e ultimo per ben tredici anni di canzoni, fino al peraltro disconosciuto WRONG WAY UP, a quattro mani con John Cale – è inattaccabile: emozionante oltre che solidissimo, tanto nella progettualità che nella realizzazione.

Non lo si direbbe mai all'ascolto, ingannevole la sua apparente semplicità: un'opera cui il nostro uomo dedicava due anni accumulando un numero incredibile di brani (oltre cento, si racconta) poi ridotti ai dieci prescelti. Lavoro tutto risolto per sottrazione, con una prima facciata di algido funk in anticipo sull'epocale sodalizio con i Talking Heads e una seconda sempre più soffusa e minimalista (pur senza arrivare alla ambient) nel suo procedere. Resta l'avant-pop più amabile nel quale possiate imbattervi.

Fairport Convention

Unhalfbricking

(Island, 1969)

A volte le tragedie portano con sé ricompense: avrebbe schiantato qualunque gruppo quella che si abbatteva sui Fairport Convention nel maggio 1969, quando in un incidente stradale perivano il batterista Martin Lamble (ancora doveva compiere vent'anni) e la ragazza del chitarrista Richard Thompson, Jeannie Taylor. Si era alla vigilia dell'uscita di questo disco, pubblicato a distanza sorprendentemente breve da un già pregevolissimo WHAT WE DID ON OUR HOLIDAYS, e dopo un concerto promozionale tenuto in condizioni emotive terrificanti alla Royal Albert Hall sarebbe stato logico attendersi, se non lo scioglimento, perlomeno una lunga pausa rigeneratrice. I superstiti si rifugiavano invece, con il produttore Joe Boyd, in una casa di campagna nello Hampshire ed elaboravano il lutto confezionando il terzo album e il secondo classico totale del folk-rock nel volgere di un anno solare appena, terribile e straordinario.
Eterno il dibattito su quale sia il maggiore fra due capolavori epocali quali UNHALFBRICKING e LIEGE & LIEF. Se abbiamo optato per il primo è perché vi scorgiamo più arditezza e per via di *Who Knows Where The Time Goes?*, che fa volare la voce dell'autrice Sandy Denny in empirei fatati e tristi con le ali datele da un basso jazzato, un'elettrica sinuosa, acustiche in punta di dita. Canzone di bellezza sovrumana cui la stessa Sandy affianca una *Autopsy* prossima al Tim Buckley di GOODBYE & HELLO e Thompson la dedica agli squatter londinesi di *Genesis Hall*, uno dei suoi brani più memorabili di sempre, e la festa sfrenata di *Cajun Woman*. E questa non è che metà scaletta, essendo l'altra (di un niente meno mirabile) composta da tre canzoni minori di Dylan fatte diventare maggiori e dal *traditional* trasformato in modernissima epopea *A Sailor's Life*. Che è il brano che misura la distanza da un LIEGE & LIEF in cui la musica tradizionale sarà, giustappunto, molto più tradizionale. Disco comunque meraviglioso, sorta di equivalente inglese di MUSIC FROM BIG PINK della Band.

Faust

So Far

(Polydor, 1972)

Amburgo, febbraio 1971. Su sollecitazione della Polydor, che vorrebbe in catalogo un nome capace di fare concorrenza ai Can, il produttore Uwe Nettelbeck fonde due complessi in uno che, battezzatosi Faust, in autunno debutta dal vivo e poco dopo dà alle stampe un omonimo 33 giri. Oggetto alieno sin dalla confezione, vinile trasparente in busta di plastica trasparente effigiante una mano vista ai raggi X eletta a logo. Primo brano, *Why Don't You Eat Carrots*: synth in libera uscita, rumore statico da una radio, citazioni di *All You Need Is Love* dei Beatles e *Satisfaction* dei Rolling Stones, una melodia pianistica, fiati di gusto fra il zappiano e il circense. Più che rock, è dadaismo. Raramente un primo brano di un primo disco ha detto così tanto sulla musica e soprattutto sull'attitudine di un gruppo. *Meadow Meal* ripete il gioco collocandolo in una cornice meglio organizzata e *Miss Fortune* contrappone a una ritmica sostenuta un chitarrismo aulico/acido e divagazioni tastieristiche che vanno dal cameristico all'honky-tonk. Progressive, se mai tale etichetta ha avuto un senso.

L'anno dopo SO FAR privilegia brani più brevi e assai più inclini alla forma canzone, sin dall'indimenticabile attacco di *It's A Rainy Day*, *Sunshine Girl* (gli Stereolab la riprenderanno), mischione sulla carta impossibile e nella realtà felicissimo di Temptations e Velvet Underground. Forse la sola influenza rock, questi ultimi, individuabile nella musica dei Faust. Fateci caso: se la confezione del debutto era parawarholiana, questa, tutta nera, richiama quella del secondo LP dei Velvet. Soltanto che SO FAR non è il WHITE LIGHT/WHITE HEAT degli amburghesi ma, al contrario, il loro THE VELVET UNDERGROUND AND NICO (senza una Nico, però). Da loro, prima un album di esperimenti, poi uno di canzoni. E che canzoni! Una più memorabile dell'altra: da una *No Harm* che fa funkadelici i Pink Floyd a una *Mamie Is Blue* che anticipa i Wall Of Voodoo evocando i Soft Machine, a una *...In The Spirit* ipotesi di jazz in dimensioni parallele.

The Flaming Lips

The Soft Bulletin

(Warner Bros, 1999)

Dice amabilmente il falso l'ottava traccia qui inclusa, intitolata *Suddenly Everything Has Changed*, tutto è cambiato improvvisamente. Fu in realtà lunga la strada che condusse questi spostati della provincia americana (Oklahoma, per la precisione) dagli iniziali fragori sperimentali cosparsi di acido e hard rock degli inizi a un ben poco addomesticato affinarsi della miscela negli altri lavori su major. Non che questo gioiello di melodie senza tempo e di psichedelia orchestrale (colonna sonora di un ipotetico film da qualche parte tra Tim Burton e un giovane Walt Disney) saltasse fuori dal nulla: due gli anni necessari per confezionare il successore allo stravagante ZAIREEKA (box di quattro CD da suonare separatamente e *anche* in contemporanea su altrettanti impianti: una delle tante follie dei Nostri) e piegarne la lezione a diverse esigenze, ottenendo un capolavoro all'insegna di un pop sfarzoso ma miracolosamente equilibrato e mai stucchevole.
Con THE SOFT BULLETIN appare evidente che il coraggio aveva assunto in via definitiva forme più compiute e sottili, in una parola mature: nelle surreali metafore dei testi e nell'emotività ovunque sparsa a piene mani; nel meticoloso lavoro sul suono e sulle infinite possibilità offerte dallo studio di registrazione (sempre il fidato Dave Fridmann ad affiancare il trio); nel maggior peso specifico assegnato a tastiere e archi. Le bizzarrie sorreggono così un tessuto stratificato e ricchissimo, mentre si legano a doppio filo con una calligrafia favolistica – e favolosa: esemplari in tal senso *Waitin' For A Superman* e *Buggin'* – ulteriormente sottolineata dagli arrangiamenti. I giochi in stereofonia della trascinante *Race For The Prize* e una *The Spark That Bled* che viaggia tra morbido funk urbano e "popedelia" britannica, la cangiante *A Spunful Weight A Ton* e una *The Gash* che in mano ad altri sarebbe kitsch del più bieco (quello che purtroppo avrebbe poi pesato sugli stessi Flaming Lips) ma che qui abbaglia rappresentano solo alcuni esempi di un magico caleidoscopio. Di un viaggio – interiore e non – destinato a conquistare e stupire in eterno, rinnovandosi in un visionario loop.

Fleetwood Mac

Rumours

(Warner Bros, 1977)

Ha un senso che il decimo album dei Fleetwood Mac, registrato fra gennaio e febbraio e pubblicato nel luglio del 1975, sia omonimo come già nel 1968 il primo. Sono due complessi con in comune giusto la sezione ritmica – John McVie al basso, Mick Fleetwood alla batteria – e del blues primigenio non è rimasto quasi nulla. Un po' paradossalmente, visto che il sound aveva cominciato a evolversi in chiave pop-rock in coincidenza con l'arrivo nel 1971, oltre che della tastierista Christine McVie, del chitarrista californiano Bob Welch, e che da un anno la band fa base negli USA, non più nella natia Inghilterra. I Fleetwood Mac che decidono di battezzare il nuovo LP come fosse un altro esordio lo fanno però a ragion veduta: Welch se n'è andato e a sostituirlo sono in due, entrambi americani, la cantante Stevie Nicks e il chitarrista Lindsey Buckingham. Le alchimie non solo musicali che frutteranno RUMOURS non sono ancora in essere, ma se ne stanno creando le premesse. Per intanto il debutto del nuovo quintetto va comunque, pur mettendoci un anno, al n.1 della classifica di "Billboard" e risulterà il secondo 33 giri più venduto del 1976 negli Stati Uniti.

Poca roba, nondimeno e incredibilmente (a oggi negli USA è certificato settuplo platino e mettendo insieme gli altri principali mercati discografici le cifre raddoppiano), rispetto agli oltre quaranta milioni di copie totalizzati dal successore, uno degli album di maggiore successo di sempre e di chiunque e fra l'altro portatore sano di ben quattro 45 giri campioni di incassi. A chi potrebbe far notare che i cimiteri della musica sono pieni di dischi milionari e pessimi viene facile ribattere che sì, è così, ma non è certo il caso di quello che formalmente risulta l'undicesimo lavoro in studio dei Fleetwood Mac ma nella pratica, per questo gruppo, era il secondo. La sua forza è duplice: quella di un pop-rock raffinatissimo ma spesso anche assai energico; quella dei bordelli sentimentali (i triangoli no, non li avevano considerati) che coinvolgevano eroi ed eroine di questa storia durante la lunga (dal febbraio all'agosto '76) lavorazione. E che regalavano all'assieme una temperie emotiva rivelatasi immortale.

Aretha Franklin

I Never Loved A Man The Way I Love You

(Atlantic, 1967)

Predestinata alla gloria e all'infelicità, Aretha nasce nel 1942, seconda figlia del reverendo C.L. Franklin, pezzo grosso della musica sacra afroamericana noto come l'uomo "con la voce da un milione di dollari". Da un lato cresce (complice la fuga da casa della madre Barbara) abbandonata a se stessa, dall'altro circondata da celebrità e sono leggende del gospel come Mahalia Jackson, Marion Williams e Clara Ward a farle da balie, mentre tal Sam Cooke la elegge poco più che bambina a confidente. Quattordicenne, ha già dimestichezza con il pubblico. Presso quella New Bethel Baptist Church di Detroit di cui il padre è pastore registra per la Chess un LP che lascia stupefatti per l'intensità di interpretazioni in cui risuonano con forza estasi e dolore, gioia, passione e una pensosa maturità, come se quella ragazzetta avesse già vissuto cento vite e cercasse di trasmetterne l'essenza trovando nel contempo una redenzione. Nel 1961, persuaso di avere scovato "la nuova Billie Holiday", John Hammond la mette sotto contratto per la Columbia, ma i sette anni trascorsi là saranno poco proficui per la Franklin, malservita da materiali indecisi fra jazz e pop. Il suo talento sboccia viceversa all'improvviso in questo esordio per la Atlantic inaugurato da una trasfigurazione della *Respect* di Otis Redding ora duplicemente inno, femminista e di consapevolezza nera. Il disco contende proprio a OTIS BLUE la nomea di migliore album soul del decennio ed è perfetto nel suo svariare fra sensuali blues e struggimenti spiritual, passi funk e scivolate nel country, esplosioni di esuberanza e amarissime serenate come *A Change Is Gonna Come* (versione che vale quella di Cooke) o la traccia omonima, dedica a un uomo odiosamente prevaricatore facilmente identificabile in quel Ted White che – consorte e manager – a lungo la costrinse in una sorta di schiavitù.

Tutti i 33 giri Atlantic fino al 1972, ben undici, sono consigliabilissimi e più di tutti LADY SOUL e i live IN PARIS e AMAZING GRACE. L'antologia quadrupla QUEEN OF SOUL (Rhino, 1992), che ne offre una sintesi allineando oltre ottanta canzoni, è un bell'accontentarsi.

Franz Ferdinand

Franz Ferdinand

(Domino, 2004)

Dei tanti gruppi che, nella prima metà dei 2000, si sono dedicati al recupero (quasi mai) creativo di temi e stilemi della gloriosa epopea new wave, i Franz Ferdinand sono stati fra i più ispirati e convincenti, oltre che fra i pochi (pochissimi) a non aver tradito in modo clamoroso le promesse iniziali. Nulla di quanto in seguito realizzato dal quartetto di Glasgow regge tuttavia il confronto con questo pluripremiato esordio, saggiamente conciso nel numero dei brani (undici) così come nella durata (neppure quaranta minuti): un frullato di citazioni esplicite che vanno dal post-punk meno cupo – ma dagli umori sempre un po' ambigui – al funk intellettualizzato dei Talking Heads, rilette con un approccio per certi versi in sintonia con il glam. Musica vivace e trascinante, da ascolto ma spesso anche da ballo, costruita sull'esuberanza ritmica, su repentini cambi di tempo, su melodie accattivanti ma non banali, sull'elettricità che pervade ogni passaggio, sull'utilizzo enfatico dei cori e sulla forza persuasiva della voce del leader Alex Kapranos, il più anziano ed esperto – al tempo delle registrazioni aveva trentun anni – della band.
Lodatissimo dalla critica internazionale e gratificato di buoni riscontri nelle classifiche (terzo in Gran Bretagna, quasi nei Top 30 negli Stati Uniti), FRANZ FERDINAND non deve però le sue fortune solo alla qualità del suono e alla freschezza dell'efficacissima formula. A fare la differenza è infatti il *songwriting* di alto livello dell'intera scaletta, firmata in massima parte da Kapranos e dall'altro chitarrista (e tastierista) Nick McCarthy: inaugurata dalla frenetica, dolcemente nervosa *Jacqueline* e conclusa dall'ipnotica, carezzevole *40*, scorre fluida e godibilissima, inanellando una serie impressionante di potenziali singoli. Dei cinque effettivamente estratti da questo ideale *party record*, venduto in alcuni milioni di copie in tutto il mondo, i più irresistibili sono i due che ne precedettero l'uscita, *Darts Of Pleasure* e *Take Me Out*.

Fugazi

In On The Kill Taker

(Dischord, 1993)

Qualcuno ha osservato che, se fosse stato edito da una major e promosso di conseguenza, IN ON THE KILL TAKER avrebbe imposto i Fugazi a livello di massa, come accaduto a tanti gruppi – Nirvana, Soundgarden, Offspring e Korn, per citarne alcuni – che nella prima metà degli anni '90 avevano creato/cavalcato l'onda favorevole a suoni duri e nervosi. Fedele alla sua linea "indipendentista", il quartetto di Washington D.C. ha però preferito restare nel circuito underground, imponendosi comunque come stella di prima grandezza nel panorama rock dell'epoca: per la sua coerenza concettuale, eredità degli stretti legami con l'hardcore punk dei musicisti (tutti provenienti da due compagini cruciali, Minor Threat e Rites Of Spring), ma anche grazie alla notevole abilità nel dar vita a composizioni energiche, spigolose, essenziali e assieme articolate, modello e/o base di partenza per tantissimo rock "alternativo" da venire.
Terzo capitolo di un romanzo discografico che sarebbe rimasto sempre avvincente, IN ON THE KILL TAKER fotografa i Fugazi nel momento di massimo splendore, quello in cui la rabbia e la crudezza degli esordi (come dimenticare REPEATER del 1990, o gli EP precedenti?) avevano già lasciato spazio a una maturità espressiva forse più sobria ma di sicuro non meno dirompente. Dodici brani dalla gestazione difficoltosa, tanto da portare all'accantonamento delle prime incisioni (realizzate con il produttore Steve Albini) e all'avvio di nuove session, che vivono di tensioni e di passioni, nelle musiche cupamente evocative così come nei testi a volte un po' criptici – vi affiorano pure riferimenti cinematografici – interpretati ora da uno e ora dall'altro dei due cantanti/chitarristi, Ian MacKaye e Guy Picciotto. Stilisticamente mediano fra i lavori più fisici dei primi anni e quelli maggiormente inclini alle sperimentazioni che arriveranno fino alla sospensione dell'attività, nel 2002, IN ON THE KILL TAKER è il disco più "accessibile" dei Fugazi e probabilmente il più idoneo a sintetizzarne il formidabile percorso.

Funkadelic

Maggot Brain

(Westbound, 1971)

Una ciurma di alieni: tale dovette apparire, persino nel clima liberato di quei tardi ’60 che fecero dell’alterità la norma e in una Detroit adusa a ogni eccesso, la variopinta congrega radunata attorno a George Clinton. Acconciature afro, uniformi da galeotti, copricapi piumati pellerossa, bianche tuniche indiane, abiti di foggia settecentesca debordanti trine… e naturalmente tutto il vestiario hippie più canonico, dallo stivaletto a punta alla camicia paisley, passando per attillati pantaloni a righe con pacco in evidenza. Al pari aliena risultava la musica, che funkizzava Hendrix, sparava in orbite lisergiche James Brown, emulava per intensità i concittadini MC5, per intricatezza la Arkestra, per verve improvvisativa i Grateful Dead. Troppo neri per il pubblico del rock, troppo rock per il pubblico del soul, troppo fuori di testa per curarsene, Clinton e compagni nel quinquennio seguente al successo R&B *I Wanna Testify*, AD 1967, non saranno che un culto per amanti della trasversalità, sia nell’incarnazione chiamata Parliament che in quella battezzata Funkadelic, che debuttava nel 1970 con un omonimo 33 giri già forte di classici come il turgido blues elettrico benedetto da voci gospel *Mommy, What’s A Funkadelic?*, l’ipotesi di Sly Stone Experience *Everybody’s Got A Thing* e la dilatata *What Is Soul*. Primo pannello di un trittico completato l’anno dopo.

Parte centrale, FREE YOUR ASS AND YOUR MIND WILL FOLLOW: dichiarazione di poetica/politica e in copertina una modella da urlo, nuda, a mostrare la strada. L’atteggiamento è ancora propositivo, le vibrazioni buone. Quando pochi mesi più tardi esce MAGGOT BRAIN tutto è cambiato. Soffiano venti raggelanti sull’orrorifica *Dark Star* che apre e intitola e il resto non riscalda il cuore. *Hit And Quit It* è r’n’b ma aspro, spigoloso, cattivo, *Super Stupid* un archetipo di grunge, *Wars Of Armageddon*… beh, il titolo la dice lunga. Un ricordo sbiadito l’Estate dell’Amore, si contano morti e feriti. Con MAGGOT BRAIN finisce per i Funkadelic un’era. Non tornerà. Il gruppo che l’anno dopo occuperà la ribalta con il doppio AMERICA EATS ITS YOUNG sarà assai diverso.

Peter Gabriel

4

(Charisma, 1982)

Enorme per non dire incommensurabile la distanza che separa gli spartiti asciutti e invincibilmente ritmici del quarto e ultimo omonimo (per la disperazione dei discografici; quelli americani si impuntarono e imposero un titolo: SECURITY) PETER GABRIEL dal favolismo barocco di quei Genesis con i quali aveva percorso un lungo tratto di strada. Approdo di un percorso dapprima zoppicante (il debutto, appesantito dalla tronfia produzione di Bob Ezrin e comunque di suo irrisolto), poi più spedito (un secondo disco, prodotto da Robert Fripp, in cui fa capolino l'elettronica), infine trionfante (3: secco, nitido, urgente) e già a un passo dal capolavoro. Che arriva con quello che per convenzione battezziamo anche noi 4. Pensato dapprincipio come un *concept* (si sarebbe dovuto chiamare MOZO), ma le parentele con il progressive sono già finite.
Non ne troverete traccia (a meno che non gli si voglia ascrivere l'indubbia attitudine alla sperimentazione) in una registrazione piena di aria e tempeste di sincopi, singolare e geniale nel rendere più veri del vero suoni in realtà artificiali, come i flauti andini ricreati al Fairlight. Decisiva per la riuscita di un album tribale e futurista insieme, magistrale incontro/scontro/reciproco assorbimento di culture apparentemente agli antipodi e inconciliabili. La testa di Steve Reich trapiantata sul corpo del rock (*The Rhythm Of The Heat*), l'Africa imbarcata su un satellite e spedita a spiarci da lassù (*The Family And The Fishing Net*, *Shock The Monkey*), il Messico che trasloca in Giappone (*San Jacinto*), il funk spolpato e affilato (*I Have The Touch*), liturgie su tappeti volanti (*Lay Your Hands On Me*), le brughiere che si fanno Subsahara (*Wallflower*) e un modernissimo *Inno alla Gioia* a suggello (*Kiss Of Life*). Nessuno si sorprenderà quando a fine decennio Gabriel si inventerà un'etichetta, la Real World, per offrire la più ampia diffusione possibile a una scelta quanto mai variegata di cose buone dal mondo.

Gastr Del Sol

Upgrade And Afterlife

(Drag City, 1996)

Mettere in reciproca comunicazione linguaggi artistici ritenuti sino a poco prima inaccostabili è stata la cifra ricorrente degli anni ’90. In tale contesto, a un “non genere” per eccellenza come il post-rock è spettato il compito di approfondire l’unione tra universi in teoria lontani e comunque dotati di un’affine matrice colta. Musiche da/per intellettuali niente affatto compiaciuti che i Gastr Del Sol (David Grubbs: un passato punk hardcore evoluto negli Squirrel Bait e math-rock *ante litteram* con i Bastro; Jim O’Rourke: in squadra dal secondo disco, incarna l’alchimista del 2000 che non si nega nulla, dal folk all’estremismo in chiave elettronica passando per pop e indie-noise) hanno reso perfette, combinando reminiscenze di krautrock e Canterbury col minimalismo di John Cage, la laconicità del John Cale di THE ACADEMY IN PERIL con incantate riflessioni acustiche e impassibili sguardi sulla contemporanea.
Coronamento di un percorso articolato lungo tre album e un EP destinato a terminare (per divergenze personali più che artistiche) con l’ottimo e solare successore CAMOUFLEUR, UPGRADE & AFTERLIFE veniva in origine concepito come una raccolta di canzoni più convenzionali. In qualche modo dissonanze e stridori tornavano a imporsi, nondimeno tenendo conto di una linearità e di un equilibrio d’insieme in precedenza solo sfiorati; qui, invece, assicurano la (dis)armonica convivenza tra la nervosa colonna sonora immaginaria *Our Exquisite Replica Of “Eternity”* e l’arazzo pastorale *Rebecca Sylvester*, tra l’ipotesi di un Erik Satie disturbato e in assenza di gravità *The Sea Incertain* e i cambi d’umore di *Hello Spiral*. Logica chiusura di cerchio e di un’opera che è summa di un’intera epoca è la fluviale *Dry Bones In The Valley*, esplorazione blues mutante giocata tra microtonalità e ipnotici ronzii assieme al leggendario violinista Tony Conrad: composizione non a caso prelevata dal repertorio di un altro evidente nume tutelare della coppia, John Fahey.

Marvin Gaye

What's Going On

(Tamla, 1971)

Si approssimano i trentadue anni per il Marvin Gaye che nel gennaio 1971 viene inopinatamente messo sotto pressione da Berry Gordy, padre padrone della Motown e non bastasse suo suocero, perché intorno a un 45 giri costruisca al più presto un LP. Fatto è che quel singolo ha totalizzato centomila copie in prenotazione in un giorno, un record persino per un'etichetta adusa ai record come la Motown, e che Gordy, che ne aveva addirittura proibito la pubblicazione (un colpo di mano di un dirigente compiuto in sua assenza) definendolo "la cosa peggiore che abbia sentito in vita mia", per Mammona è per una volta disposto a mettere da parte il gigantesco ego. Grandiosa rivincita, e non la prima, per l'artista, che ha traversato gli anni '60 venendo trattato come un fattorino a dispetto di un'interminabile serie di successi a 45 giri, tutti classici del soul, che hanno fatto da base ad album viceversa raccogliticci per superiori disposizioni. Si era già scontrato con il capo tre anni prima, quando era andato al n.1 con una canzone, *I Heard It Through The Grapevine*, che Gordy non voleva che incidesse. Ma il boss non ha imparato la lezione.

L'unica cosa che gli piacerà di WHAT'S GOING ON il 33 giri sarà il tabulato vendite. È del resto un lavoro agli antipodi della filosofia di un marchio che aveva costruito fino a quel momento il suo immane successo su un pop-soul disimpegnato e adolescenziale, che cercava quanto più possibile di fare dimenticare che gli interpreti erano di colore. WHAT'S GOING ON può averlo fatto invece solo un nero. Giovane ma maturo, elegante ma arrabbiato, schierato contro la guerra in Vietnam e per i diritti civili, amico della nazione hippie, preoccupato (in anticipo sui tempi) per lo scempio dell'inquinamento. Album *concept* senza la zavorra di quel tipo di dischi, incalzante ma suadente, screziato di jazz e latinismi, propulso da un morbido basso che fa da base, con le percussioni fitte, a tripudi di voci, archi e ottoni. Funk in frac con anima pugnace.

Genesis

Selling England By The Pound

(Charisma, 1973)

Per ogni seria Storia del rock, gli unici Genesis davvero significativi, se non gli unici tout court, sono quelli guidati dal cantante, musicista e inimitabile performer – celebri i suoi mille travestimenti sul palco – Peter Gabriel. Quelli, insomma, che hanno vissuto il loro momento magico nella prima metà dei '70, divenendo uno dei simboli del rock progressivo ma riuscendo – benché possedessero tutti i requisiti tipici del genere e non cercassero di nasconderlo – a non cadere negli onanismi tecnici e nel kitsch. A contendersi la palma di capolavoro del gruppo inglese sono NURSERY CRYME (1971), FOXTROT (1972) e appunto SELLING ENGLAND BY THE POUND, commercialmente più fortunato dei suoi predecessori grazie non solo alla notorietà nel frattempo conquistata dall'ensemble ma anche alla maggiore accessibilità dei brani: in particolare, *I Know What I Like (In Your Wardrobe)*, in assoluto il primo successo dei Genesis nel formato 45 giri.

Nonostante la lieve correzione di rotta, la band non rinuncia alle costruzioni complesse, agli arrangiamenti elaborati, a durate spesso insostenibili per i programmatori radiofonici (ben quattro le tracce superiori agli otto minuti), a testi immaginifici che in questo caso spaziano fra riferimenti medioevali/mitologici e realtà coeva, non disdegnando giochi di parole e colte allegorie. *The Battle Of Epping Forest*, *The Cinema Show*, *Firth Of Fifth* e – soprattutto – *Dancing With The Moonlit Knight*, ovvero tutti i pezzi più lunghi, sono il cuore di un album fantasioso e ricchissimo di fascino, al quale è facile perdonare quei peccatucci di autoindulgenza resi forse inevitabili dallo spessore dei musicisti. Dalle chitarre di Steve Hackett alle tastiere di Tony Banks, dal basso di Mike Rutherford alla batteria di Phil Collins fino alla voce (e ai fiati: flauto e oboe) di Peter Gabriel, SELLING ENGLAND BY THE POUND asseconda abbastanza sporadicamente gli istinti r'n'r impressi nel DNA dei cinque ma non lesina davvero in forti emozioni.

Germs

(GI)

(Slash, 1979)

Durò poco, l'avventura dei Germs: tre anni e mezzo fra il 1977 e il 1980, per di più senza sbocchi concertistici fuori dall'area della città che al gruppo aveva dato i natali, Los Angeles. Tre anni e mezzo vissuti però molto pericolosamente tra eccessi di vario genere e sufficienti a costruire – almeno fra gli iniziati – uno dei più grandi, inossidabili miti del punk: quello del cantante Jean Paul Beahm, alias Bobby Pyn/Darby Crash, anti-eroe autodistruttosi appena ventiduenne nel dicembre del 1980 dopo aver conquistato un posto di rilievo tra i più esagitati animali da palcoscenico di tutti i tempi.
A testimonianza e sostegno della fondatezza della leggenda, alimentata da una buona decina di dischi postumi, dalla biografia *Lexicon Devil* (2002) e addirittura dal film *What We Do Is Secret* che genererà a sorpresa una *reunion* (con il primattore Shane West a vestire anche nella realtà i panni del *frontman*), due reperti formidabili: il "rockumentary" *The Decline Of Western Civilization*, dove Darby esalta il proprio carisma di performer animalesco e temerario, e l'unico vero album realizzato dai Germs, interamente compreso nel CD (MIA) THE COMPLETE ANTHOLOGY con altri quattordici episodi estratti da singoli, raccolte e session inedite. Acronimo per *Germs Incognito* (ironia non senza amarezza sul fatto che l'ensemble fosse stato bandito da quasi ogni club cittadino), (GI) è un monumento all'essenza punk più cruda, selvaggia e malsana, dove l'orecchiabilità *anthemica* dello stile del '77 lascia spesso e volentieri il posto a trame convulse e cadenze mozzafiato più vicine all'hardcore da venire; quindici brani più o meno fulminei in esecuzione e durata (doveroso citare almeno il manifesto *Manimal*, ma vari altri sono da scolpire negli annali) e una *Shut Down* lenta e dilatata per una decina di minuti da incubo post-Stooges. Il tutto è impreziosito da testi all'insegna di una poesia tra il visionario e il nichilista, nonché reso ancor più incisivo dalla chitarra vulcanica di quel Pat Smear che molti anni dopo avrà il suo momento di (meritatissima) autentica gloria come quarto membro dei Nirvana del dopo NEVERMIND.

Godspeed You! Black Emperor

Lift Your Skinny Fists Like Antennas To Heaven

(Kranky, 2000)

Vecchio e usurato luogo comune quello che recita che scrivere di musica è come danzare di architettura e nondimeno con i Godspeed You! Black Emperor non privo di un qualche fondamento. Immaginate che per raccontarvi un film qualcuno vi riporti non solo la vicenda ma i dialoghi, gli sfondi, i movimenti di macchina, il montaggio. Facilmente impiegherebbe due ore per darvi conto di una pellicola di un'ora e mezza che poi, probabilmente, rinuncereste a vedere. Dove sarebbe finita la poesia? E quanto ne sapreste davvero, senza avere vissuto l'esperienza della visione in prima persona? Ecco, succedono talmente tante cose nei dischi della band di Montreal che a provare a descriverli per filo e per segno toccherebbe produrre trattati, invece che recensioni o schede per volumi come questo, e peraltro senza la certezza che, digiuno di un ascolto, chi legge possa sul serio farsi un'idea di un sound imprendibile. E però dobbiamo provarci, giusto?

Speriamo di cavarcela così: un crocicchio su cui convergono i Pink Floyd di UMMAGUMMA (il disco in studio), i Popol Vuh, l'Ennio Morricone western e un John Fahey rivisitato via Gastr Del Sol e Cul De Sac. In coda: dei King Crimson americanizzati, i Savage Republic e un po' tutta quella scena che fra '80 e '90 fu battezzata trance, l'Angelo Badalamenti che musicò *Twin Peaks* e i neocameristici Rachel's (o, facendo un passo indietro, i Rodan). Folk americano in versione progressiva, conscio dell'avanguardia contemporanea e viziosamente propenso allo schizzo di vetriolo quando il sentimento tende all'accorato. In questo, che fu il secondo album (e con i suoi 87'21" resta il più corposo) di quello che più che un canonico gruppo rock è un collettivo, introduzioni e interludi si alternano a composizioni assai articolate e che arrivano in diversi casi a sfiorare o superare i dieci minuti. Restando il respiro complessivo quello della suite, dell'opera da usufruire come un tutt'uno. Uniformemente di alto livello il resto di una produzione divisa in due distinti e distanti periodi, 1997-2003 e dal 2012 al momento in cui scriviamo.

Grateful Dead

Live/Dead

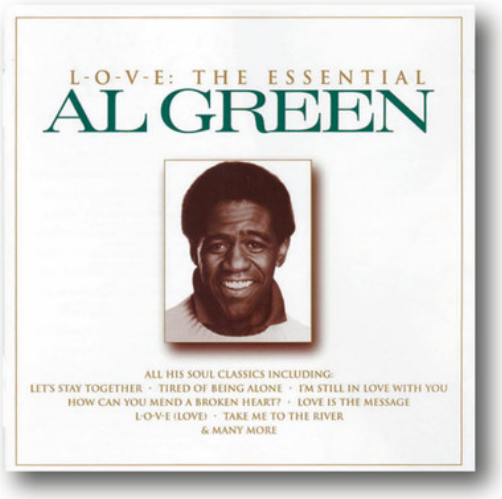
(Warner Bros, 1969)

Trentasei tomi (quasi tutti doppi, tripli, quadrupli, uno addirittura sestuplo): a tale strabiliante numero è giunta la collana dei DICK'S PICKS, prima pubblicazione datata 1993 e dunque di due anni anteriore allo scioglimento, a seguito della scomparsa di Jerry Garcia, della band, ultime due del 2005. Era tale il successo fra i cultori del Morto Riconoscente di questa infinita sequela di registrazioni live che nemmeno la prematura dipartita nel 1999 dell'archivista che l'aveva ideata (Dick Latvala) arrestava il flusso delle uscite. Qualche altro numero? Il primo ROAD TRIPS vedeva la luce nel 2007 e la serie si concludeva nel 2011 con un VOLUME 4 NUMBER 5 che la portava a totalizzare trentanove CD. La DIGITAL DOWNLOAD SERIES è arrivata a quindici pubblicazioni, gli ulteriori live retrospettivi facenti parte di collane meno corpose o editi singolarmente sono, a oggi, un'abbondante sessantina e all'incredibile lista vanno ancora aggiunti, naturalmente, i nove album dal vivo che fanno parte della discografia per così dire "classica" di Garcia e soci. Il primo dei quali era questo LIVE/DEAD. Difficile affermare con piena cognizione di causa (giacché ascoltare dischi dal vivo dei Grateful Dead è in tutta evidenza un lavoro a tempo pieno) se artisticamente sia rimasto insuperato, per certo ne risulta inavvicinabile la rilevanza storica, sia nella parabola creativa del gruppo californiano che, più in generale, nell'epopea della psichedelia maggiore.
Sebbene in realtà non ne rappresentino che un estratto ("appena" un'ora e un quarto a fronte di spettacoli che facilmente arrivavano a tre, quattro, cinque ore) nell'immaginario collettivo queste quattro facciate di vinile che un solo dischetto digitale basta a contenere sono rimaste "il" concerto perfetto di quella che è stata forse l'unica rock band ad affrontare sempre il palco come se si trattasse di suonare jazz, facendo dell'improvvisazione (nel senso alto del termine) il suo punto di forza. Brano-simbolo *Dark Star*: qui ventitré minuti, ma poteva durare pure un'ora. Ogni sera la stessa canzone, ogni sera una canzone nuova, in cerca di una trascendenza quasi immancabilmente raggiunta.

Al Green

L-O-V-E: The Essential

(Hi, 2002)



Una dimostrazione della non-esistenza di Dio? Il fatto che Al Green per un quarto di secolo abbia frequentato pochissimo la musica profana, riservando la sua magica voce ai fedeli che ne seguono le infervorate prediche e ai cultori decisi ad avere tutto di lui, compresi lavori di argomento solo religioso. Tre dimostrazioni dell'esistenza di Dio? Quella relativamente recente è che il Reverendo sia tornato nel 2003 al secolare e che razza di ritorno è stato il suo, con il favoloso I CAN'T STOP, e a certificare che non trattavasi di un capriccio del momento ecco nel 2005 e nel 2008 bellissime conferme chiamate EVERYTHING'S OK e LAY IT DOWN (dopo di che più niente però e ci si torna a interrogare sull'esistenza di un Altissimo). Altre due? Una il suo falsetto, serico e di un'eleganza nel fraseggio come non si udiva dai tempi di Sam Cooke. L'altra il gruzzolo di LP magnifici e canzoni indimenticabili accumulato da costui fra il crepuscolo dei '60 e quello del decennio successivo. Pietre miliari di un soul di una sensualità di insuperabile languore e di un funk di eleganza somma ed energia tuttavia travolgente. A epitome del primo si potrebbe designare la serenata invincibilmente seducente di *Let's Stay Together*, a campione del secondo l'incalzante *Full Of Fire*. O magari *Take Me To The River*, di cui pure il lettore meno avvertito dovrebbe conoscere come minimo la versione dei Talking Heads.

Sono tre delle trentacinque canzoni in scaletta in un doppio che tiene fede al sottotitolo – l'essenziale – esponendo le ragioni di un successo impressionante nei numeri: tredici singoli nei Top 40 statunitensi fra il 1971 e il 1976 e trenta milioni di dischi venduti complessivamente in giro per il globo. Per chi non volesse accontentarsi c'è una quadrupla ANTHOLOGY (Right Stuff/Hi, 1997), ma come introduzione L-O-V-E è poco meno che perfetta. Si potrebbe anche dibattere su cosa manca, ma quello che c'è è fantastico e sì, se un dio esiste Al Green è uno dei migliori profeti che abbia mai avuto.

Happy Mondays

Pills‘n’Thrills‘n’Bellyaches

(Factory, 1990)

Un segno dei tempi in rapido cambiamento che un pugno di proletari del nord Inghilterra (cinque musicisti più il… ballerino Bez: personaggi più adatti a un Pasolini britannico che ai “Giovani arrabbiati” John Osborne e Harold Pinter) abbattesse la barriera tra dance e rock e spalancasse al pubblico di quest’ultimo le porte della discoteca, spiegando che si era sempre trattato anche di musica con la quale ballare e sballare e che in ciò non vi era nulla di cui vergognarsi. Medesime conclusioni cui di lì a poco giunsero anche i Primal Scream di SCREAMADELICA con una psichedelia reinventata tramite l’acid house, cogliendo alla perfezione lo spirito della Summer Of Love 1989 e del movimento Madchester come fece la formazione guidata dal cantante Shaun Ryder, partita nel 1987 con SQUIRREL AND G-MAN TWENTY FOUR HOUR PARTY PEOPLE… (curioso ma sfocato, nonostante la supervisione di John Cale) a distillare una fusione tra le contorsioni dei concittadini Fall e groove sottratti alla disco dei ’70. Ricetta perfezionata nei successivi BUMMED e nell’EP autocelebrativo MADCHESTER RAVE ON.

Per il loro capolavoro gli Happy Mondays dovettero tuttavia ricorrere a un produttore che ne comprendesse a fondo retroterra e aspirazioni. Lo trovarono in Paul Oakenfold, DJ solito frequentare gli stessi club della ghenga e su tutti la Hacienda, fondata dal boss della Factory Tony Wilson, e dal sodalizio risultava un’oliata macchina di funk stranito e rallentato (*Loose Fit*, *Donovan*) oppure consegnato alla deboscia del sabato notte (*Bob’s Yer Uncle*); di deviati luccichii pop sulla pista da ballo (*Dennis And Lois*, *Holiday*); di squisite appropriazioni di brani altrui (il singolo *Step On*: in realtà, *He’s Gonna Step On You Again* del carneade John Kongos); di citazioni genialmente sfacciate (il ritornello dell’irresistibile *Kinky Afro* poggia su *Lady Marmalade* delle LaBelle). A quasi tre decenni di distanza, rimane tutta “roba” magnifica che rende euforici e, a differenza dell’ecstasy, non danneggia il cervello.

PJ Harvey

Rid Of Me

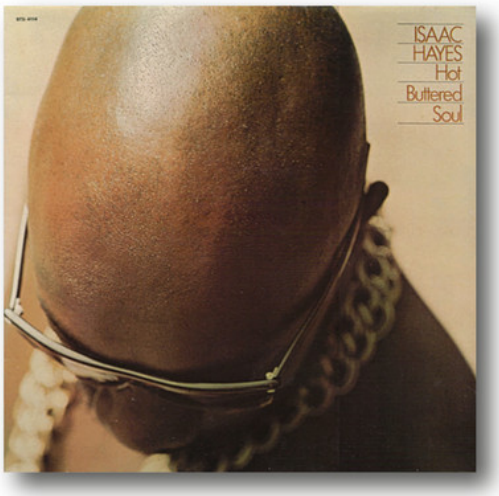
(Island, 1993)

All'inizio dei '90 si avvertiva il bisogno di una come PJ Harvey, di una moderna cantautrice che fosse istintuale e acuta, sicura nel gestire sia i propri fenomenali mezzi espressivi, sia la cangiante immagine pubblica; come una Patti Smith che trae ispirazione da Captain Beefheart ma adopera il cinismo consapevole di Malcolm McLaren per rafforzare una cifra stilistica rivelatasi subito personale. Cresciuta a Yeovil, nella campagna britannica, nel 1991 Polly Jean fondava con il bassista Steve Vaughan e il batterista Robert Ellis un trio che si imponeva in ambito indie attraverso alcuni singoli e l'album di debutto DRY, indicatori di una sensualità sofferta e dell'abilità nel sovvertire cliché sonori e tematici. Ne scaturiva un clamore che quasi schiantava la ventitreenne, che per tutta risposta approdava alla Island (scelta perché aveva pubblicato i capolavori del Tom Waits più *fuori*) e si affidava a Steve Albini per produrre RID OF ME.
Chitarre graffianti e scarne e l'indefesso martellare ritmico incorniciano una scrittura in stato di assoluta grazia, consegnando il talento della Harvey a una prima maturità (la solidità della quale verrà comprovata dalla successiva uscita di 4-TRACK DEMOS, "provini" del disco che si reggono benissimo in piedi anche da soli) e a un successo di ampie proporzioni, che lascerà sul campo Ellis e Vaughan senza conseguenze. Vibrano di un'urgenza raramente riscontrabile altrove i rugginosi blues metropolitani (*Hook*, *Ecstasy*) e le incendiarie confessioni (il brano omonimo, *Dry*), l'alternanza tra incontenibili frenesie (*Legs*, *50Ft Queenie*) e le sospensioni stridenti (la cameristica *Man-Size Sextet*) che costituiscono l'ossatura di un album importante. Spiegato come meglio non si potrebbe dalla magistrale rilettura di un classico impegnativo come *Highway 61 Revisited* di Bob Dylan scaraventato a viva forza tra i panorami plumbei di IN UTERO dei Nirvana. Da qui in poi niente più confronti con nessuno, siccome spetterà a Polly essere considerata una pietra di paragone.

Isaac Hayes

Hot Buttered Soul

(Enterprise, 1969)



Nella storia del soul questo LP è linea divisoria rispetto alla quale si contano gli anni manco fosse un Avvento. Prima, gli album concepiti come tali sono rarissime eccezioni in un mondo in cui il singolo è sovrano. Dopo, saranno la norma. Prima, certe orchestrazioni degli ingombranti scampoli di Tin Pan Alley messi lì per convincere i bianchi che pure la sbobba negra sa essere elegante. Da qui in poi, tappe sulla strada che porterà al Philly Sound, alla disco, alla house. Ma per intanto L'ANIMA BOLLENTE E IMBURRATA (con allusione sessuale lampante) è pure psichedelica nei suoi più intimi recessi. Mai sentita roba del genere. Elettriche a bagno nell'acido in slalom fra archi plananti e ottoni puntuti, fra profumi di jazz, ricordi di blues e chiesastici organi a bordone. Tutto dilatatissimo, quattro canzoni a fare un album e da sole due totalizzano trentuno minuti, dodici la bacharachiana *Walk On By*, poco meno di diciannove una *By The Time I Get To Phoenix* che era di Jim Webb e non potrà più esserlo, espansa com'è e con un recitativo a incipit che Barry White invano cercherà di replicare all'infinito. Eravamo allora nel futuro e saremo sempre nell'ineffabile. Se *One Woman* pare passo indietro (ma squisito) verso Sinatra, o se preferite Nat Cole, l'unico brano firmato da Hayes è crema di funkadelia sin dal titolo: *Hyperbolicsyllabicsesquedalymistic*.
I tre minuti canonici delle ballate e dei ballabili Stax *d'antan*, nei quali il nostro uomo si era specializzato (in coppia con il paroliere David Porter) per conto terzi e in particolare per Sam & Dave, siglando classici come *You Don't Know Like I Know*, *Hold On I'm Comin'*, *When Something Is Wrong With My Baby*, *Soul Man*, vengono d'un colpo consegnati agli annali. Luccica la sua pelata in copertina. Diverrà l'icona afroamericana più inconfondibile dopo Martin Luther King e Malcolm X, grazie a HOT BUTTERED SOUL e a un inizio di '70 in cui Hayes non sbaglierà un colpo e con il funk da ghetto, raffinato ma travolgente, della colonna sonora di *Shaft* firmerà un altro capolavoro.

Richard Hell & The Voidoids

Blank Generation

(Sire, 1977)

Nati entrambi nel 1949, conosciutisi a scuola e poi persisi di vista, nel 1972 Tom Miller, in arte Verlaine, e Richard Meyers, ribattezzatosi Hell, si ritrovano a New York frequentando la *bohème* cittadina. Scrivono poesie, mettono insieme un gruppo. Si chiamano Neon Boys. Verlaine è alla chitarra, Hell al basso. Dei due da subito il primo è il musicista: cresciuto a Moby Grape e John Coltrane, psichedelia e jazz astrale, comincia ad architettare un incontro fra quei mondi e sullo strumento è già assai valente, se non ancora il virtuoso che diverrà. Il secondo è invece il teorico e l'esteta: idee sue i capelli corti e irrigiditi come aculei dal gel e le magliette dipinte a mano, i jeans squarciati all'altezza delle ginocchia e pure le spille da balia usate come chi le aveva inventate mai avrebbe pensato. Malcolm McLaren prenderà nota. I Neon Boys incidono solo un demo, diventano Television e dopo un po' Verlaine, che malsopporta che Hell gli rubi la scena, fa fuori l'amico trasformatosi in rivale. Che non si scompone: con Robert Quine e Ivan Julian alle chitarre e Marc Bell alla batteria fonda i Voidoids e, dopo esserselo immaginato prima di tutti, è puntualmente un protagonista del '77.

BLANK GENERATION resta uno dei capolavori dell'epoca, a partire dall'innodia nichilista del brano che gli dà il titolo stendendo chitarre come lame su un basso caracollante e una batteria pestona. Né meno indimenticabili sono una *Love Comes In Spurts* (dai Neon Boys) rivista dopo una spanciata di anfetamine, il latrare funk-punk di *Liars Beware*, il bluesone *Betrayal Takes Two* e una *Another World* che tradisce le origini "televisive" del titolare. Sublime incrocio di perizia (Quine è chitarrista raffinato, capace di infilare fraseggi jazz in bailammi da pogo) e imperizia, l'album fotografa il suo tempo omaggiando la tradizione del rock'n'roll (*Walking On The Water* dei Creedence Clearwater Revival) nel mentre la rifonda e facendo del richiamo a Rimbaud carne cicatrizzata e sangue infetto. Altro che una posa da scapigliati!

The Jimi Hendrix Experience

Electric Ladyland

(Track, 1968)

Per certuni questa ora e un quarto sistemata in origine su quattro facciate di vinile, e che oggi alloggia in un disco solo (la "deluxe" del quarantennale si straraccomanda nondimeno per l'aggiunta di un magistrale *Making Of* in DVD di circa un'ora e mezza), rappresenta lo zenit del chitarrista di Seattle. Per talaltri è un'opera sfilacciata, con momenti altissimi ma pure chiari indizi di decadenza. Non ci iscriviamo né a questo partito né a quello. Rispetto ai due primi LP ELECTRIC LADYLAND non rappresenta un'involuzione bensì un'evoluzione, e non è un Hendrix né migliore né peggiore quanto piuttosto – pur restando riconoscibilissimo – diverso. Di seduzione meno immediata ma più premiante nel tempo. Qui più che nei predecessori a ogni passaggio noti particolari che ti erano sfuggiti. Ci sono brani che avrebbero potuto figurare in ARE YOU EXPERIENCED: una *Crosstown Traffic* dall'irresistibile riffarama, la cover a rotta di collo di *Come On* di Earl King, una *Voodoo Chile* figlia di una *Foxy Lady* inseminata da una *Purple Haze*. Ce ne sono che agevolmente si sarebbero potuti mimetizzare fra le pieghe di AXIS: BOLD AS LOVE: il cosmico/acquatico preludio di *And The Gods Made Love*, una souleggiante *title track* in cui il Nostro improvvisamente si ricorda di essere stato con gli Isley Brothers, la poppissima (firma Noel Redding) *Little Miss Strange*. Ma la terza facciata, quasi una suite, si affaccia su dimensioni afrofuturibili che saranno quelle esplorate dal Davis e in parte dall'Herbie Hancock elettrici. Potrete incontrarci Sun Ra e trovarlo impegnato in una conversazione filosofica con George Clinton.

E poi c'è la parabola biblica di *All Along The Watchtower*: una versione che Dylan apprezzerà così tanto che la canterà e la suonerà sempre, lui che l'aveva scritta, come se stesse facendo una cover di Hendrix. E poi… E poi e anzi prima c'è *House Burning Down*. Vi piace l'odore del napalm la mattina?

L'ultimo album in studio che Hendrix completava in vita sarà il primo e unico ad andare al n.1 negli Stati Uniti.

Buddy Holly

The Buddy Holly Collection

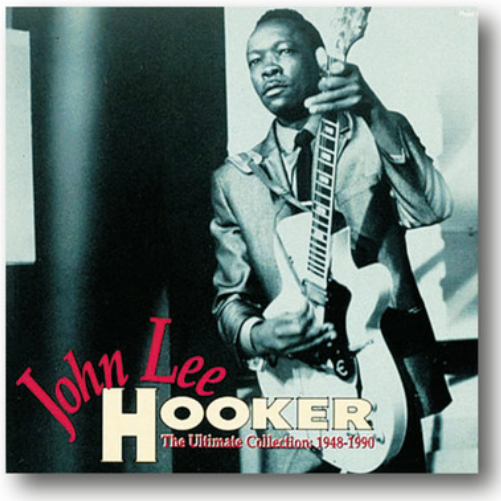
(MCA, 1993)

Se è di pop-rock che si parla, viviamo in un mondo che è stato creato da Buddy Holly. Colui che impose il più tipico degli organici rock: chitarra solista, chitarra ritmica, basso e batteria. Uno dei primi a scriversi da sé gran parte del repertorio. Il primo ad adottare la Fender Stratocaster. Il primo a diventare famoso senza essere né bello né ribelle né costruito a tavolino. Della vicenda artistica del ragazzo nato Charles Hardin Holley due aspetti innanzitutto colpiscono: quanto poco durò – trentaquattro mesi separavano la registrazione di *Blue Days Black Nights*, la prima canzone in cui Buddy Holly è Buddy Holly, dalla fatidica notte (3 febbraio 1959) in cui moriva in un incidente aereo – a fronte della rilevanza del lascito. È che in quei trentaquattro mesi Holly mise in fila un archetipo via l'altro immaginando futuri anche parecchio lontani. È lampante che in *Words Of Love* ci sono già i Beatles, che la inseriranno nel 1964 in FOR SALE, e che in *Not Fade Away* si assiste all'invenzione dei Rolling Stones, che sempre nel '64 rifacendola andranno per la prima volta in classifica negli USA. A proposito di classifiche: Linda Ronstadt coglierà il suo successo più grande nel 1977 con *It's So Easy*, un brano scritto nel 1958 da Holly e al tempo passato inosservato. A proposito di modernità uno: stupirsi se per *chiunque* è una canzone quintessenzialmente anni '70? A proposito di modernità due: a riascoltarlo oggi BLIND FAITH, primo e ultimo LP dell'effimero supergruppo creato post-Cream da Eric Clapton e Ginger Baker con Steve Winwood e Ric Grech, appare irrimediabilmente datato e databile. 1969. Tutto, tranne una canzone che suona ancora freschissima: *Well… All Right*, composta da Buddy Holly sempre nel '58.
Del resto, di quanto fosse avanti quel giovanotto di Lubbock fulminato sulla sua personale strada per Damasco da un'esibizione di Elvis è testimoniato dal numero pazzesco dei successi postumi. A cinque anni dalla scomparsa, il produttore Norman Petty ancora poteva tirare fuori dai cassetti preziosi inediti sapendo che sarebbero sembrati registrati il giorno prima.

John Lee Hooker

The Ultimate Collection 1948-1990

(Rhino, 1991)



Sterminata la discografia di John Lee Hooker, parecchie decine gli album che pubblicò in vita e quanto alle raccolte si contano letteralmente a centinaia, riassunti inevitabilmente sempre parzialissimi e insoddisfacenti della carriera ultracinquantennale di uno che non amava starsene con le mani in mano e che ci lasciava nel 2001 quasi ottantaquattrenne, dopo avere colto ancora nei '90 alcune delle più grandi soddisfazioni artistiche e commerciali della sua vita. Logico che ci si sia trovati in imbarazzo quando si è trattato di designare un unico titolo a rappresentarlo. Si è alla fine optato per questo doppio Rhino non esente da pecche (in primis un minutaggio che avrebbe potuto essere più generoso) ma che ha il pregio di includere più o meno tutti i classici e di coprire oltre quarant'anni, dal 1948 al 1990, dai fulminanti esordi su Modern a un'irresistibile *In The Mood* con Bonnie Raitt e Roy Rogers.

Da messa al tappeto e conteggio già soltanto con il trittico iniziale, con la programmatica *Teachin' The Blues*, con una *Boogie Chillen'* che depositò il marchio dello stile del Nostro e con quella *Sally Mae* riguardo alla quale Charles Shaar Murray, una delle più belle penne di sempre del giornalismo musicale britannico e incidentalmente anche il biografo di Hooker, avrà a scrivere: "Non era la chitarra a essere elettrica, bensì il chitarrista". Osservazione perfetta per inquadrare un attacco alla sei corde di gusto inequivocabilmente rurale ma di energia metropolitana, un suono fatto densissimo dalla pesantezza delle dita sul manico, dalla rudezza della pennata, dalla destra che talvolta batte sulla cassa e che, con il trapestio dei piedi che tengono il ritmo, fa in tante incisioni da batteria. Stile reso vieppiù peculiare da una voce gutturale e sempre inconfondibile, nelle registrazioni più tendenti al folk come in quelle zuppe di boogie che tanto contribuiranno, anche per tramite di incontri in diversi momenti con bianchi neri dentro come i Canned Heat o John Belushi, a fare di John Lee Hooker uno dei musicisti blues più popolari fra la gente del rock.

Howlin’ Wolf

His Best

(Chess, 1997)

Sono moltissimi i protagonisti della musica nera che hanno iniziato la loro avventura cantando in chiesa, ma per nessuno l’apprendistato davanti all’altare suona paradossale quanto per Arthur Chester Burnett, in arte Howlin’ Wolf: se nella storia della musica popolare c’è un luogo ideale in cui si sente più forte la presenza del Maligno, quello è proprio l’ululato mannaro di questo gigantesco campione del blues di Chicago. Nativo del Delta, dove si era formato alla scuola dell’amico Charlie Patton e del cognato Sonny Boy Williamson, si trasferisce nella capitale dell’Illinois già quarantenne, all’inizio degli anni ’50. Al contrario di tanti altri, non da povero emigrante in cerca di fortuna, visto che alla corte della Chess Records ci arriva in limousine. L’etichetta era riuscita a strapparlo alla tutela di Sam Phillips, per il quale aveva inciso alcuni brani che lo avevano reso una celebrità – anche nelle vesti di arguto DJ – in quel di Memphis. Sotto il patrocinio di Willie Dixon, il factotum della Chess, si compie il processo di trasformazione artistica di questo diamante grezzo del Sud. Da luciferino evocatore di spiriti africani (si ascoltino *Moanin’ At Midnight* e *How Many More Years*, proprio agli albori del suo soggiorno a Chicago, o l’incredibile *Smokestack Lightinin’*, il cui riff diventa negli anni ’60 il sacro graal per mille e più gruppi di blues bianco) a sempre ruvido ma già ripulito alfiere del blues elettrico. Qualcosa di maledetto permane ancora nei classici firmati da Dixon (*Back Door Man*, *Killing Floor*, *Spoonful*, *The Red Rooster*, tutti ovviamente presenti in questa sintetica ma eccellente antologia), nei quali il lamento del “lupo” viene sì circoscritto in ambiti musicali più strutturati, grazie anche alla disciplina chitarristica di Hubert Sumlin, ma continua tuttavia a diffondere risonanze inquietanti, come da bestia in gabbia. O forse era l’ululato di una entità soprannaturale, che faticava ad adattarsi alla realtà di questo mondo.

Hüsker Dü

Warehouse: Songs And Stories

(Warner Bros, 1987)

Prima dei R.E.M., dei Sonic Youth e dei Nirvana, un altro grande – solo? no, immenso – gruppo del circuito alternativo americano fu ingaggiato da una major, per provare a dimostrare che certo rock nato e maturato nei "bassifondi" poteva diventare un business. Era un terzetto originario di Minneapolis, con un nome assurdo – "ti ricordi?" in svedese – e trascorsi di rilievo nell'ambito dell'hardcore più feroce e senza compromessi, la cui *leadership* era divisa tra due compositori e cantanti impegnati anche alla chitarra (Bob Mould) e alla batteria (Grant Hart), con il bassista Greg Norton a fungere da ago della bilancia. Finì nel peggiore dei modi, quel sodalizio che pure aveva fruttato sette album e mezzo, di cui due doppi, in appena sei anni: con furibondi litigi e tanta amarezza. E finì, ironia del destino, poco dopo l'uscita del capolavoro che ne rappresentò lo zenit qualitativo e che quindi, suo malgrado, interpretò il ruolo un po' sinistro dell'epitaffio.
Secondo lavoro marchiato Warner, dopo il quasi altrettanto imperdibile CANDY APPLE GREY, questo doppio vinile esalta la definitiva maturità di una band che, lasciatasi alle spalle la lancinante crudezza degli esordi (documentata al meglio dal non meno monumentale ZEN ARCADE), aveva imparato a conciliare vigore punk e squisita indole pop in un *songwriting* di eccelsa caratura. Lo fa con venti eccezionali brani all'insegna di un suono scabro, sfilacciato, spigoloso e distorto, splendidamente vivo e profondo anche e soprattutto dal punto di vista emotivo: doveroso citare almeno *Ice Cold Ice*, la cui furibonda incisività non riesce a nascondere marcate influenze Beatles, e il più malinconico *Standing In The Rain*. Pur avendo firmato con una multinazionale, gli Hüsker Dü hanno rappresentato per la scena indie degli '80 ciò che i Fugazi sono poi stati per quella del decennio successivo: un simbolo e un modello, attitudinale oltre che musicale. E l'inequivocabile dimostrazione che, partendo da pochi accordi rabbiosi e suonati velocissimamente, si poteva arrivare molto, molto lontano.

The Incredible String Band

The Hangman's Beautiful Daughter

(Elektra, 1968)

Robin Williamson e Mike Heron si incrociano nel 1963 girando per locali a Edimburgo, conoscenza che non si approfondisce. Decolla invece l'amicizia fra Williamson e Clive Palmer, banjoista e proprietario dell'Incredible Folk Club di Glasgow. I due suonano insieme mischiando materiali della tradizione autoctona e di quella americana. Si fa però il 1965 prima che incidano qualcosa e sarà soltanto un brano per una raccolta. Anno a ogni modo chiave: Heron li raggiunge, Palmer chiude il club e il trio ne rileva più o meno la ragione sociale, battezzandosi Incredible String Band. Sommovimenti epocali sono in corso, con Dylan che ha appena svoltato elettrico sull'altra sponda dell'Atlantico e su questa i Beatles, il blues revival e la psichedelia che già incombe. Se la Incredible String Band opererà in ambito folk non sarà secondo canoni revivalistici ma affastellando suggestioni di ogni dove. Programma ardito che l'omonimo esordio del 1966 porta avanti timidamente. Sin dal titolo THE 5000 SPIRITS OR THE LAYERS OF THE ONION, che vede la luce nel luglio 1967, è un'altra cosa e non è solo la copertina fantasmagorica a farne il SGT. PEPPER'S dell'acid folk.

Si può andare oltre? Si può. Registrato con una formazione a cinque (Williamson e Heron il fulcro, Palmer se n'è andato da un po'), THE HANGMAN'S BEAUTIFUL DAUGHTER è lavoro perfettamente collocabile nel suo tempo e nondimeno di un'alterità rara nella storia del rock. Rock inteso in senso invero lato, siccome l'elettricità è quasi bandita (c'è un organo Hammond) e in un tripudio di plettri e percussioni si delinea un metafolk che ha in sé elementi di cento culture ma non aderisce a nessuna. Cuore del disco è *A Very Cellular Song*: stralunata odissea di tredici minuti fra fiati striduli e arazzi di percussioni, chitarre levitanti e corde esotiche, passi da minuetto e filastrocche da giardino d'infanzia. Le fanno corona altri nove brani che non si sa da dove pigliarli, fra fughe di sitar e incantesimi corali, afflati clavicembalistici e legni volteggianti. Ci credereste? N.5 nella classifica UK. Poteva succedere giusto allora.

The Jam

The Gift

(Polydor, 1982)

Per capire che tipo di band siano stati i Jam, basta guardare alle performance di vendita negli Stati Uniti e in Gran Bretagna. Se per il pubblico americano i tre di Woking rimarranno sempre un oggetto non identificato, pagando lo scotto di una "inglesità" assoluta e difficile da far trangugiare agli yankee persino nell'epoca della seconda British Invasion (quella punk/new wave), in madrepatria saranno la band più di successo tra quelle emerse con il terremoto del '77. Quattro numeri uno a 45 giri, uno a 33: questo. Più tanti altri bei piazzamenti, e l'amore incondizionato di una generazione alla disperata ricerca dei suoi nuovi Who. Nonostante l'esibizione di Union Jack, il patrocinio benevolo di Pete Townshend e l'identificazione totale con la cultura Mod, il termine di riferimento più evidente nella scrittura del giovane Paul Weller è tuttavia Ray Davies. In concept album come SETTING SONS, così come in amare ma lucidissime riflessioni sul proprio ruolo nel circo dello show business come *That's Entertainment* (per non parlare di omaggi espliciti come la cover di *David Watts*), rivivono la stessa abilità bozzettistica e la stessa idea di "*merry olde England*" che animavano i capolavori dei Kinks. In THE GIFT, ultimo album della formazione prima del divorzio (niente affatto consensuale), è tuttavia un'altra passione welleriana a farla da padrona: quella per la musica nera. Ritmiche, fiati e arrangiamenti riportano all'epoca aurea della Stax e della Motown, alcuni intrecci strumentali fanno pensare al periodo funk-psichedelico dei Temptations e la hit del momento (*Town Called Malice*) poteva benissimo essere scambiata per una pepita northern soul ritrovata. Evidente la voglia di sgranchirsi le gambe abbeverandosi alla fonte di eterna giovinezza del soul e del r'n'b, e non a caso questo disco segna il momento di massimo allineamento tra i Jam e il pop. Tendenze che, dimenticata la rabbia giovane di pochi anni prima, Weller esplorerà fino allo sfinimento con la sua successiva avventura, gli Style Council.

Jane’s Addiction

Nothing’s Shocking

(Warner Bros, 1988)

Nella seconda metà degli anni ’80, ben prima che band come Korn, Tool o Sepultura dimostrassero l’esistenza di altri “oltre”, i Jane’s Addiction parevano aver raggiunto l’ultima frontiera dell’hard rock; a quei tempi non era infatti concepibile qualcosa di più rivoluzionario di una fusione di metal, punk e psichedelia, con accenni prog e tribalistici, resa ancor più personale dalle performance acide e abrasive di un cantante-sciamano di raro carisma. Eppure, a dispetto della tanta acqua passata sotto i ponti, il crossover dei Jane’s Addiction – e in particolare di questo loro secondo album – è ancora oggi un esempio unico e per molti aspetti insuperato di creatività libera e selvaggia, capace di accendersi di furia iconoclasta – vengono in mente *Mountain Song* o *Had A Dad* – così come di distendersi in ballate elettroacustiche all’insegna di un’espressività torbida e visionaria (*Jane Says* è scolpita nella memoria di chiunque l’abbia ascoltata). E di aggredire sul piano fisico così come di spalancare insospettabili porte delle percezione.
In molti hanno tentato di carpire il segreto dei Jane’s Addiction, ma nessuno è mai riuscito a riprodurne la magica alchimia; d’altronde, personalità straripanti come quelle del cantante Perry Farrell – figura-chiave della scena *alternative* americana dei ’90 in quanto ideatore del festival itinerante “Lollapalooza” – e del chitarrista Dave Navarro non sono certo comuni, né è possibile crearle in vitro. In antitesi con quanto asserito dal titolo, NOTHING’S SHOCKING è un concentrato esplosivo di conturbante imprevedibilità, dove tutto (compresa la splendida copertina, all’epoca censurata) ha il sapore della catarsi e dell’eccesso costruttivo: sia sotto il profilo formale, anche per merito della produzione volutamente “grezza” di Dave Jerden, sia dal punto di vista della sostanza. Peccato solo che il quartetto di Los Angeles, messo in ginocchio da eccessi questa volta distruttivi, non sia stato in grado – al di là delle poco significative *reunion* – di sopravvivere al suo mito.

Jefferson Airplane

Surrealistic Pillow

(RCA Victor, 1967)

Peccando di superficialità, si potrebbe affermare che il manifesto della irripetibile stagione psichedelica vissuta dalla San Francisco del 1967 è in due brani: *White Rabbit* e *Somebody To Love*, entrambi portati in dote da Grace Slick (li cantava nei Great Society, la sua band di provenienza) ed entrambi recuperati in questo SURREALISTIC PILLOW. Il secondo album dei Jefferson Airplane non è comunque solo i suoi due famosissimi inni, il primo all'acido lisergico (a dir poco brillante il collegamento con *Alice nel paese delle meraviglie* di Lewis Carroll) e il secondo all'amore più o meno libero: le matrici folk-rock dell'esordio TAKES OFF rimangono più che evidenti (la malinconica ballata *Today*, la *How To You Feel* un po' alla Mamas And The Papas, l'estatica *D.C.B.A. – 25*, il breve strumentale *Embryonic Journey*), ma il suono ha acquistato temperamento e profondità, sorretto da straordinari intrecci vocali (Grace Slick e Marty Balin), da chitarre senza freni (Paul Kantner, Jorma Kaukonen, l'ospite di lusso Jerry Garcia dei Grateful Dead), da ritmi fantasiosi (Jack Casady al basso e l'ultimo arrivato, Spencer Dryden, alla batteria) e soprattutto dal desiderio di trasmettere emozioni, suggestioni e visioni che non si fermassero alla superficie.

Uscito a febbraio e trainato da *White Rabbit* e *Somebody To Love*, editi a 45 giri dopo che il primo singolo (la delicata *My Best Friend*, composta dal vecchio batterista Skip Spence) non aveva suscitato grande interesse, SURREALISTIC PILLOW scalò la classifica di "Billboard" fino al terzo posto, divenendo in pratica la colonna sonora della leggendaria Summer Of Love californiana del 1967. Un tripudio di colori, anche grazie all'ispirata schizofrenia di *She Has Funny Cars*, alle armonie eteree di *Comin' Back To Me* e alle convulsioni graffianti di *3/5 Of A Mile In 10 Seconds* e della più morbida *Plastic Fantastic Lover*, organizzato secondo schemi ancora un po' naïf… che molto presto, però, si faranno più estrosi ed espansivi, delineando con maggior chiarezza uno stile personalissimo.

The Jesus And Mary Chain

Psychocandy

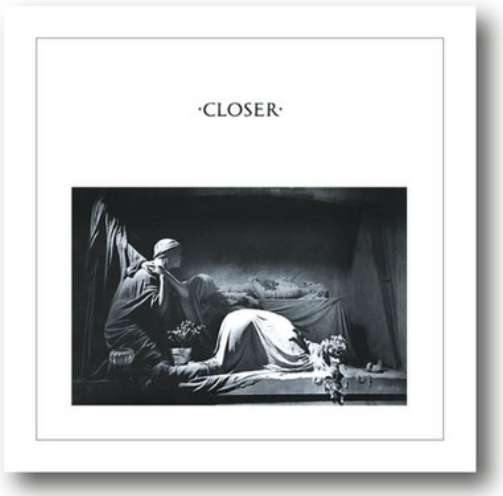
(Blanco Y Negro, 1985)

Sopravvissuti come siamo ad ascolti ben più estremi, e a ennesima conferma che, da Schönberg in avanti, ciò che oggi viene chiamato "rumore" domani sarà ritenuto musica, a riascoltarli adesso i Jesus And Mary Chain non sembrano così radicali. Ma allora furono uno shock ben superiore a quello determinato da comportamenti (le risse, le parolacce, gli scazzi con i discografici, gli insulti al pubblico, i concerti interrotti, gli arresti: blah blah blah blah blah) riconducibili in pieno a quella malattia infantile del rock'n'roll chiamata ribellismo. E tuttavia la vera pietra dello scandalo era il feedback: furono i primi, i nostri eroi, a farne un uso sistematico, avvolgendo i loro brani in coltri che al tempo parvero impenetrabili. Ora che da lungi è possibile confrontarsi con PSYCHOCANDY con orecchie tornate vergini, pare del tutto evidente che quando i fratelli Reid dichiaravano che i loro modelli erano i Velvet Underground e Phil Spector non era una *boutade*. Che, lungi dal volerle sovvertire, erano parte delle tradizioni del rock e del pop. In un album che significativamente venne remixato un numero infinito di volte alla ricerca della perfezione (raggiunta), chitarre e amplificatori in distorsione sono arrangiati proprio come un'orchestra spectoriana.
Parlano chiaro in tal senso il finale di *Just Like Honey* e *Something's Wrong*. Perlomeno. E altrettanto classica (in una visione di classicismo rock) è la serie di riferimenti che emerge: i Velvet (l'intero disco e in maniera clamorosa *Cut Dead*) e gli Stooges (*Inside Me*) come i Cramps (*In A Hole*) e i Byrds (*The Hardest Walk*, *Taste Of Cindy*). E non è un giro di boogie a sostenere le sei corde metallurgiche di *The Living End*? Sono canzoni bellissime le quattordici che sfilano qui e che importa che gli autori non sapessero suonare? Pochi dilettanti sono stati così geniali. E, ammesso fossero ingenui, sono proprio quella ingenuità, quella innocenza ad aggiungere all'album un incommensurabile plusvalore.

Joy Division

Closer

(Factory, 1980)



Un po' come accade per i Doors e i Nirvana, dei quali i Joy Division rappresentano una sorta di equivalente (sovra)generazionale, il rischio che si corre è collocare troppo in primo piano l'alone mitologico. È altresì vero che Ian Curtis era una figura autenticamente tragica dalla quale risulta difficile scindere CLOSER, poiché il suicidio con cui costui poneva fine alla propria tormentata esistenza – prima di partire per un tour americano che forse avrebbe cambiato il corso degli eventi – precede di un paio di mesi la pubblicazione del disco. E, ineluttabilmente, lo investe di maledettismo sin dalla funerea, iconica copertina di Peter Saville.
Eppure, testamento o meno, le canzoni restano memorabili, splendida e coerente evoluzione che dalle asprezze dell'esordio UNKNOWN PLEASURES conduce – grazie anche all'eccelsa produzione di Martin Hannett e all'impiego di sintetizzatori – verso climi che trovano il giusto mezzo tra latente energia e una drammatica maestosità. Brani che oggi scopri fantasmi vivi e non è una contraddizione in termini: continuano a rappresentare modelli trattati con deferenza le ossianiche stagnazioni di *The Eternal* e *Decades* e i citazionismi letterari che trascendono un'epoca per farsi portavoce di moderne ansie (James Ballard in *The Atrocity Exhibition*; Kafka per *Colony*), l'emotività trattenuta di *Means To An End* e il fremere agghiacciato di *Passover* e *Isolation*. Canoni che a riproporli non se ne è colta che l'esteriorità, essendo di fatto inarrivabili come il tuffo dentro un mondo di tenebra di *Heart And Soul* (versi come "cuore e anima, uno brucerà" chiariscono molto di un uomo scisso, ridotto in frammenti) e l'abisso di smarrimento che è *Twenty-Four Hours*. CLOSER suona epocale e adulto come ai tanti discendenti *gothic* non riuscirà perché imbevuto di effettiva sofferenza e non della mera rappresentazione della stessa. Di un senso di catarsi mancata ed eternamente offerta in dote all'ascoltatore; il quale, non senza rimpianti, la accetta ogni volta.

B.B. King

Live At The Regal

(ABC/Paramount, 1965)

Dicono che al titolare questo disco non piacesse poi molto e che nutrisse più considerazione per diversi altri articoli del suo copioso catalogo: e non potrebbe esserci conferma più eclatante del fatto che di rado un artista è un buon giudice di se stesso. Dicono che Eric Clapton spesso ascoltasse LIVE AT THE REGAL prima di salire a sua volta su un palco e viene in mente quella vecchia battuta di Woody Allen che, rimproverato di credersi Dio, replicava che "a qualcuno dovrò pure ispirarmi". Dicono che questo sia il più bell'album di blues registrato in concerto di sempre e fra quanti lo dicono ci siamo pure noi. Se non ci credete, prego, accomodatevi, e poi vedete un po' se riuscirete a offrirci un'alternativa.
L'anno è il 1964, è una sera di fine novembre e l'allora trentanovenne Riley B. King da lungi non li conta più i successi di una carriera cominciata discograficamente nel 1949 e che non sarebbe peregrino pensare abbia già toccato apici al massimo eguagliabili. È una platea nella sua stragrande maggioranza di afroamericani quella che gremisce uno dei più noti teatri di Chicago e, con il soul che va prendendo il sopravvento nel gusto dei neri, pronosticare che da lì in poi si andrà in discesa non parrebbe un azzardo. Chi può immaginare che quell'omone nelle cui braccia l'amata Lucille (la sua sei corde elettrica) pare piccina piccina sarà a breve adottato dalla gente del rock? Che commercialmente i suoi tardi anni '60 saranno più felici della prima metà del decennio, gli anni '70 più dei tardi '60, gli '80 più dei '70, i '90 più degli '80 e che sarà datato 2000 il suo album più venduto di sempre, RIDING WITH THE KING, raccolta di duetti proprio con Clapton per quarantatré settimane nella classifica di "Billboard" e doppio platino negli USA. Che però artisticamente lo zenit resti AT THE REGAL è fuori discussione. Il suo unico difetto è di non durare che trentacinque minuti, quando se ne vorrebbero ore e ore di questa musica sofisticata e viscerale, tenera come una serenata e affilata come un rasoio, gli ottoni in rincorsa su una ritmica trapestante e a sormontare il tutto quella voce, quella chitarra.

King Crimson

In The Court Of The Crimson King

(Island, 1969)

Si stenta a credere che, con questo esordio nei negozi, la prima incarnazione dei King Crimson esistesse solo da una decina di mesi. Fondata dal chitarrista Robert Fripp con Greg Lake al basso, il batterista Mike Giles e l'accoppiata subito imitatissima tra le tastiere e il flauto di Ian McDonald, la band venne infatti presentata al concerto di Hyde Park organizzato dai Rolling Stones che divenne di fatto un omaggio alla memoria di Brian Jones. Chissà le facce del pubblico, che è facile supporre tra il perplesso e l'incuriosito al cospetto di uno stil nuovo teso al superamento formale e strutturale del rock come lo si era concepito e ascoltato fino ad allora. Già al tramonto dei '60 c'era insomma chi ne ipotizzava il "post", dunque non è per caso se le squadrature ritmiche e i riff contorti (omaggio di muscoli che collaborano con il cervello) sarebbero riaffiorati molto più tardi, per esempio in Black Flag e Slint.
Tali caratteristiche sono qui rese ancora più efficaci e persuasive, come certe atmosfere dilatate eppure tese, da quel gusto inconsueto per l'essenzialità che incarna l'autentico valore aggiunto di un disco (e di un "progetto" che, smontato e ricostruito secondo occorrenza da Fripp, anticipò l'odierna dissoluzione del gruppo rock) che si conferma come il più facilmente databile del catalogo. Il che non significa che sia anche datato, confermandosi invece imperdibile primo capitolo di un romanzo giunto fino a oggi senza inciampi e il passaggio obbligato da affrontare quando si pensa a sonorità "intellettuali" ma non fragili o autocompiaciute. Del tipo che non cade sotto il peso dell'ambizione, qui elevata a solido fondamento dalle atmosfere surreali che disdegnano la cartolina, dei testi criptici del paroliere Peter Sinfield, dell'universo sonoro racchiuso tra lo schiacciasassi *21st Century Schizoid Man* e la dolcezza sospesa di *I Talk To The Wind*. Elementi che, sommati alla meticolosa articolazione d'insieme e a una copertina iconica come poche altre, danno un risultato epocale a prescindere da cosa arriverà in seguito.

King Krule

The Ooz

(XL, 2017)

Una manciata di anni dopo Burial, un altro "alieno" si fa notare nel circuito *alternative* londinese, prima con alcuni singoli e poi con l'album 6 FEET BENEATH THE MOON, pubblicato nel 2013 da un'etichetta di peso come la XL. All'epoca lui, Archy Ivan Marshall per l'anagrafe, ha meno di vent'anni e ciò suscita notevole curiosità, così come il suo carattere difficile, i suoi racconti di un'infanzia e un'adolescenza problematiche, la voce profonda vagamente simile a quella del primo Billy Bragg, le sue canzoni per lo più scarne, cupe (pure nei testi) e ruvide – ma attente alle melodie – con possibili rimandi al jazz, al trip-hop, al post-punk, al dubstep, alle produzioni da cameretta, a un pop dagli umori soul, a Tricky. Il consenso di critica è immediato, idem un successo di pubblico non plebiscitario ma significativo per un musicista così fuori dalle righe; e su entrambe le sponde dell'Atlantico, e curiosamente più negli Stati Uniti che in patria.
Dopo quattro anni vissuti tra tour, temporanee sparizioni di scena e uscite inusuali (come A NEW PLACE 2 DROWN, sorta di colonna sonora legata a un progetto multimediale allestito nel 2015 assieme al fratello Jack), King Krule concede il bis con THE OOZ, il cui titolo è un omaggio "capovolto" ai giorni in cui l'artista (poliedrico: è anche produttore e DJ), minorenne, operava come Zoo Kid. Nonostante il tempo trascorso e i riscontri ottenuti, il Nostro è cambiato poco, benché gli arrangiamenti siano ben più ricchi e variopinti grazie a vari strumenti convenzionali affiancati alle trame elettroniche e agli innesti canori soprattutto femminili; la relativa normalità della scrittura rimane comunque nascosta dalle arie spettrali e dalla voce baritonale in qualche modo graffiante che elude qualsiasi regola del "bel canto". Ne deriva un sound ibrido tanto caldo quanto glaciale e tanto raffinato quanto crudo, sviluppato in diciannove episodi interessanti e fascinosi dai quali si può essere magari un po' disorientati. Ma difficilmente non intrigati.

The Kinks

Face To Face

(Pye, 1966)

Nel luglio 1966 gli inglesi avevano un buon motivo per essere felici e un altro per non esserlo affatto: da un lato avevano appena vinto la Coppa Rimet, trionfo che a certuni parve addirittura vendicare la perdita dell'Impero; dall'altro il Primo Ministro Harold Wilson aveva più o meno contemporaneamente annunciato la fine del boom economico e un cospicuo aumento delle tasse. Coglieva perfettamente l'atmosfera del momento la canzone che aveva rilevato al primo posto nella graduatoria dei 45 giri la beatlesiana *Paperback Writer*, vale a dire *Sunny Afternoon* dei Kinks, registrata in spregio a ogni scaramanzia il precedente venerdì 13 maggio: abbagliante gemma di pop solare come il titolo impone e con un ritornello da cantare a squarciagola, ma che inizia con un eloquente e preveggente "l'esattore delle tasse si è preso tutto il mio denaro". Mai il complesso dei fratelli Davies era stato tanto in sintonia con il suo tempo, mai più lo sarà. Mai più in patria andrà al n.1. Terzo e ultimo dunque *Sunny Afternoon* (il secondo era stato *Tired Of Waiting For You*) di una serie iniziata nell'agosto di due anni prima con il clamoroso botto del singolo di esordio *You Really Got Me*, brano che non diresti nemmeno appartenere allo stesso gruppo, con quel mostruoso riff nel quale molti hanno individuato l'atto di concepimento dell'heavy metal.

Parimenti enorme la distanza fra il primo e omonimo 33 giri di Ray Davies e compagni e il quarto, FACE TO FACE: quello un'accozzaglia un po' così (sebbene con bei momenti) di beat e rhythm'n'blues garagista, come un'uscita minore degli Stones, questo insieme il RUBBER SOUL e il REVOLVER dei Kinks, capolavoro di superba articolazione e coerenza a base di ballate lennoniane, scorci alternativamente psichedelici e barocchi, assalti boogie e ritornelli perentori. Meno di un anno ancora e SOMETHING ELSE replicherà o all'incirca il prodigio, eleggendo il maggiore dei fratelli Davies a Poeta Laureato di un'Inghilterra piccolo-borghese e crepuscolare cui le utopie del decennio risultavano, più che estranee, aliene.

Korn

Korn

(Immortal, 1994)

Commercializzato nell'ottobre del 1994 sotto l'egida della major Epic, l'omonimo esordio dei Korn fu l'incontestabile garanzia della vitalità creativa della scena – all'inizio definita crossover: di nu-metal si cominciò a parlare solo in seconda battuta – fiorita soprattutto in California sulla scia delle originarie, felici intuizioni di Red Hot Chili Peppers e Rage Against The Machine. I tempi non erano ancora maturi per il vero successo e infatti il disco si fermò al settantaduesimo gradino della classifica di "Billboard", ma lasciò comunque il segno e aprì la strada alle fortune dei sempre eccellenti LIFE IS PEACHY (1996, n.3), FOLLOW THE LEADER (2000, n.1) e ISSUES (1999, n.1), quest'ultimo appena meno incisivo. Per quanto concerne le vendite, il momento d'oro del quintetto di Bakersfield sarebbe durato ancora a lungo, come quello di parecchi di coloro che più o meno degnamente ne avevano e ne avrebbero seguito le orme (a cominciare dai Limp Bizkit).
Torrida fusione di metal e rap, immersa in cupe atmosfere di scuola tra il post-punk e la musica industriale nelle quali spiccano gli inquietanti testi in larga parte autobiografici del carismatico cantante Jonathan Davis (droga, bullismo, abusi sull'infanzia e deviazioni della società fra i temi trattati), KORN è una delle colonne sonore più credibili ed efficaci per il clima apocalittico della Los Angeles di metà '90. Prodotti dall'allora ventisettenne Ross Robinson, destinato nel suo campo d'azione a un futuro da stella di prima grandezza, i suoi dodici brani ostentano un sound teso, ruvido e lancinante, che pur essendo in grado di distendersi in trame melodiche di perversa seduttività predilige toni ossessivi e claustrofobici. Nessuna sarà una hit, ma almeno *Blind*, *Need To*, *Shoots And Ladders* e *Clown* acquisiranno lo status di classici; così come lo farà KORN, che oltre a essere considerato uno degli album "metal" più influenti e importanti di sempre è alla fine entrato in più di dieci milioni di case in tutto il mondo.

Kraftwerk

Autobahn

(Philips, 1974)

Incastonato fra due lavori di transizione in quell'era giurassica in cui i Nostri pubblicavano un LP all'anno piuttosto che due in diciassette e poi più niente (dal 2003), AUTOBAHN è il disco che dona visibilità internazionale al gruppo di Düsseldorf, fino a quel punto celebre in patria (sessantamila copie vendute del primo 33 giri, cinquantamila del secondo, centomila del terzo) ma fuori conosciuto giusto dai rari cultori di un minimalismo ghiacciato e con propensione a cacofonici, rumoristici, proto-industriali deliri. Compatto quanto RADIOACTIVITY sarà frammentario, arrotonda marcatamente gli angoli che RALF & FLORIAN aveva appena cominciato a smussare e produce il più improbabile dei successi a 45 giri: ridotta su sette pollici, dai 22'42" dell'album, all'usuale durata di un singolo, la traccia omonima fa furore ovunque, Stati Uniti in testa, con il suo girare in pop la lingua di Steve Reich, Philip Glass, La Monte Young. È orecchiabile e sperimentale, glaciale e sensuale e romantica. Come *Morgenspaziergang*, ove *Kometenmelodie* ha l'afflato cosmico che il titolo impone e l'inquietante *Mitternacht*, che le separa, chiude ogni conto residuo con il passato.

Per influenza risulterà più importante TRANS-EUROPE EXPRESS, senza il quale new wave e pop sintetico, electro, house e techno sono semplicemente inimmaginabili, perlomeno nelle forme che andranno ad assumere; per pura bellezza è forse sopravanzato da THE MEN MACHINE: AUTOBAHN resta nondimeno snodo essenziale nella vicenda Kraftwerk. È il disco con il quale Hütter e Schneider diventarono in ogni senso grandi, quello che ne diffuse globalmente la sigla e con il suo successo permise loro di dedicarsi con calma (a un certo punto troppa) alle alchimie che li hanno resi i musicisti pop forse più rilevanti di sempre. E incredibilmente ancora oggi è aria di futuro che vi si respira, sebbene proveniente da un passato in cui era possibile immaginare tempi a venire prosperi e ordinati, fatti di città linde, sconfinati spazi verdi, autostrade a otto corsie governate da giganteschi cervelli elettronici. Prima delle guerre per il petrolio, del microchip, di *Blade Runner*, del cyberpunk, del riscaldamento globale.

Mark Lanegan

I'll Take Care Of You

(Sub Pop, 1999)

Mai famosi quanto avrebbero meritato, gli Screaming Trees. Questione di tempi sbagliati. Quando sbucavano da Ellensburg – dodicimila abitanti nell'estremo Nordovest degli Stati Uniti, nel pieno del nulla culturale più nulla che sia dato immaginare – al giro di boa degli '80, il loro mischiare punk, hard e psichedelia non aveva che poco pubblico e nemmeno un nome. Troverà l'uno e l'altro al passaggio di decennio: grunge. Proprio nell'anno di NEVERMIND ai ragazzi veniva offerto un contratto major, per la Epic, dopo che avevano già pubblicato cinque album su SST almeno uno dei quali (l'ultimo, BUZZ FACTORY) merita la qualifica di capolavoro. Avevano dato. I dischi seguenti li vedranno difendere le posizioni per poi ripiegare salvando in DUST (1996) l'onore o poco più. Mentre Lanegan fin dal '90 intraprendeva una carriera solistica subito generosa di pagine memorabili. Di nuovo, non erano in molti ad accorgersene.
Album da tempi meno frettolosi dei suoi e dei nostri questo che era il suo quarto in proprio. Per umore, durata (trentatré minuti), scelta del repertorio: una parata di classici e/o dimenticate gemme country, soul e cantautoriali che riporta alla memoria per intensità l'UNPLUGGED dei Nirvana e per atmosfere i Walkabouts di SATISFIED MIND. Anch'esso disco per intero di cover e anch'esso capace di esprimere l'essenza di chi lo ha realizzato meglio dei lavori autografi. Passati i giorni del sangue e delle lacrime con cui aveva in abbondanza irrorato i tre predecessori di questa meraviglia, Lanegan si scopre invecchiato e più sereno, o forse solo rassegnato a subire gli oltraggi della vita. Forse anche innamorato del suo ruolo di *beautiful loser* e, avendo rinunciato a essere Cobain, desideroso di studiare da Leonard Cohen. Qui caccia i fantasmi evocandone di altrui, facendo Tim Hardin meglio di Tim Hardin in *Shiloh Town* e Fred Neil meglio di Fred Neil in *Badi-Da*, omaggiando la memoria di Jeffrey Lee Pierce con una *Carry Home* che lascia a bocca aperta e rileggendo Bobby Bland, Eddie Floyd e O.V. Wright con tanta di quell'anima che da uno della generazione del grunge mai te lo saresti aspettato.

LCD Soundsystem

LCD Soundsystem

(DFA, 2005)

Eventi chiave nella visione del mondo di James Murphy, in arte LCD Soundsystem: il primo live dei Can a Colonia nel 1968, le prime prove dei Suicide nel 1974 (non è esatto, ma tant'è) e "quando Captain Beefheart fondò la sua prima band". Tutti momenti dei quali dice che "io c'ero" e, anche se naturalmente trattasi di millanterie (è un classe 1970), valgano come dichiarazione di poetica, espressa in quel fenomenale biglietto da visita che era, nel 2002, il cyber-funk-punk *Losing My Edge*, sacrosantamente ripreso tre anni dopo in apertura del secondo dei due dischi che andavano a comporre questo monumentale debutto. Là raccontava pure, più plausibilmente, di essere stato il primo a suonare i Daft Punk a una platea rock, al CBGB's, e che "pensarono tutti fossi pazzo". Là enunciava una collezione di dischi e ispirazioni al 100% autentica e sua, cominciando dai This Heat e arrivando ai Sonics e in mezzo i Pere Ubu come i Bar-Kays, Scott Walker e i Joy Division, Sun Ra ed Eric B & Rakim, i Royal Trux e i Faust, gli Swans e cento altri. Tutta roba buona e metabolizzata alla perfezione e il debutto adulto del progetto rappresentava allora un riappropriarsi del rock con la dopata energia della migliore dance dei secondi '90. Un rimettere il "punk" in Daft Punk ed ecco subito un primo pezzo – esplosivo per quanto è programmatico il titolo – che spara che *Daft Punk Is Playing At My House*.

Però per comprendere l'evoluzione di LCD Soundsystem è bene cominciare dal secondo disco, prezioso per il suo recuperare (cominciando come detto con *Losing My Edge*) i brani dispersi su vari singoli: una faccenda più di suono – turgido e urticante, talvolta radente il noise su scansioni martellanti – che di canzoni. Per poi passare all'esordio adulto vero e proprio e scoprire come sia invece la forma-canzone a impadronirsi della ribalta, mandando in scena i Talking Heads e i Cure più sbarazzini, la Jon Spencer Blues Explosion e i Depeche Mode più torbidi, il Brian Eno canzonettaro e aggiornamenti wave della lezione Beatles. Sintesi che è ripartenza, non mero esercizio calligrafico. Come si incaricheranno di confermare, con pressoché pari brillantezza, SOUND OF SILVER (2007), THIS IS HAPPENING (2010) e AMERICAN DREAM (2017).

Led Zeppelin

II

(Atlantic, 1969)

Andava in fretta il tempo negli anni ’60. Il 22 giugno 1968, lasciando gli Yardbirds, Keith Relf e Jim McCarty appongono la parola “fine” a una vicenda partita dal blues e approdata, transitando per il beat, alla psichedelia, con buon successo ma non paragonabile a quello degli altri gruppi britannici maggiori dell’epoca, dai Beatles agli Stones, dagli Animals ai Kinks, a The Who. Per gli Yardbirds sono transitati un paio di chitarristi di eccezione, Eric Clapton e Jeff Beck. A un terzo, Jimmy Page, è rimasta la proprietà del nome e per qualche tempo si gingilla con la prospettiva di sfruttare un marchio affermato. Ma una volta che la formazione dei New Yardbirds si è completata con l’arrivo del cantante Robert Plant e del batterista John Bonham, entrambi già insieme nei Band Of Joy, e del jolly John Paul Jones, e dopo un tour scandinavo di riscaldamento, saggiamente si opta per una nuova ragione sociale. Leggenda vuole sia Keith Moon a suggerirla: Led Zeppelin. L’omonimo primo LP viene messo su nastro in ottobre, formalmente in nove giorni ma in realtà in trenta ore. È nei negozi americani nel gennaio 1969, in quelli europei in marzo, fa furore sull’una e sull’altra sponda dell’Atlantico e la casa discografica ne chiede dunque subito un secondo.

II uscirà in ottobre, registrato fra questa e quella delle centocinquanta tappe di un tour interminabile. Si può dire che si sente? Ampio il respiro dell’esordio, al contrario nervoso il piglio del successore che subito, con il martellamento che toglie il respiro di *Whole Lotta Love*, chiarisce il cambiamento intervenuto nel fulmineo frattempo: ciò che prima era scattante blues elettrico, ammodernamento di verbo già noto, ora è un qualcosa di inedito e si ha un bel cercarne le origini nel blues stesso (il brano è in effetti un “prestito” da Willie Dixon). È un fragoroso mondo nuovo e tanto di più in un inserto che opta francamente per il rumorismo. Nulla sarà più lo stesso, dopo. Dopo il rock’n’roll di acciaio, marmo e cristallo di *Heartbreaker*, la turgida epopea di *Living Loving Maid*, il gioco di vuoti e pieni di *Ramble On* e anche – ahi! – le rullate di *Moby Dick*.

Jerry Lee Lewis

Gold

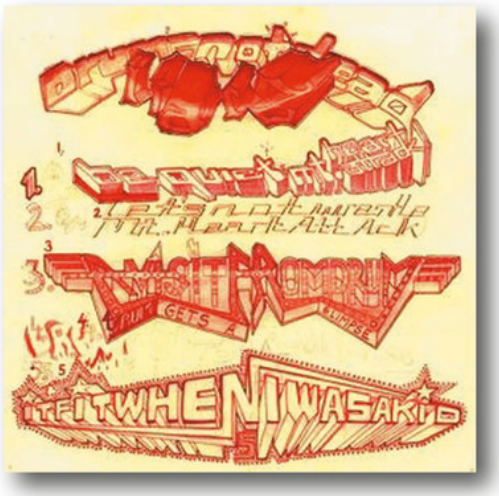
(Hip-O, 2008)

Ultraottantenne, Jerry Lee Lewis continua a picchiare più o meno come un forsennato sui tasti del suo pianoforte. Sono trascorsi decenni da quando nel 1956, neppure ventunenne, pubblicò per la mitica Sun Records il suo primo 45 giri *Crazy Arms*; lo notarono in pochi ma servì ad avviare una carriera che sarebbe decollata subito dopo con *Whole Lotta Shakin' Goin' On*, *Great Balls Of Fire* e *Breathless*, tutti singoli arrivati nei Top 10 USA e venduti in milioni di copie. Ma Jerry Lee, che all'occorrenza non disdegnava il ruolo di turnista (ad esempio per Carl Perkins), non era fatto per adagiarsi comodamente sugli allori: era anticonformista, temerario e amava far casino, come sottolineato dal soprannome "The Killer" affibbiatogli in gioventù e dalle oltraggiose nozze del dicembre 1957 con la cugina tredicenne – era già al terzo matrimonio; si sarebbe sposato altre quattro volte – che fecero scandalo e ne stroncarono l'ascesa, confinandolo ai margini del circuito pop/rock e costringendolo a ritagliarsi spazio in ambito country, altra sua grande passione, soprattutto nel "suo" sud (era nato in Louisiana). Un vero attiraguai, Lewis, che tuttavia riuscirà a invecchiare dribblando problemi di salute dovuti per lo più agli stravizi, disavventure con la giustizia, divorzi e lutti (perderà due mogli e due figli): il tutto rimanendo, al di là degli alti e bassi, una figura autorevole e oggetto di attenzioni, come dimostrato anche dal film *Great Balls Of Fire* che nel 1989 ne raccontò in versione edulcorata gli anni d'oro con Dennis Quaid come protagonista.
Alla parabola del musicista dagli esordi fino al 1982 è dedicata questa antologia in due CD: trentasei titoli solo per un quarto relativi alle storiche incisioni Sun dei '50, ma nel complesso rappresentativa di un percorso piuttosto eclettico, peraltro compiuto più da interprete – inconfondibile per doti, carisma e spettacolarità – che da compositore. Numerosi gli episodi molto conosciuti e commercialmente fortunati, poche le assenze di rilievo.

Liars

Drum's Not Dead

(Mute, 2006)



Il recupero più o meno creativo della composita estetica post-punk è stato tra le tendenze più diffuse e commercialmente fortunate del primo decennio dei 2000. Nel novero di chi ha conservato a lungo estro e inventiva anche quando la freschezza ha lasciato il posto a una fastidiosa routine figurano i Liars, fondati nell'autunno del 2000 dagli ex studenti d'arte Aaron Hemphill e Angus Andrew, che dalla California d'origine rintracciavano – guarda caso… – a New York il terreno fertile e la sezione ritmica per un album d'esordio discreto ancorché acerbo, aggiustando il tiro con il krautrock virato indie-noise del successivo THEY WERE WRONG, SO WE DROWNED.
Un provvidenziale trasferimento a Berlino e il ridursi a terzetto infondevano poi vita e significato a questo sensazionale *concept* (poco chiara la tematica di fondo: all'incirca, il dualismo tra inventiva e dubbio nell'atto creativo) edificato su un tribalismo urbano cosparso di selvatici poliritmi e schiume di elettronica povera, di inquietanti frammenti rumoristi e ottundenti oasi color pece; una miscela urticante e assai fascinosa che, con spirito e metodi appartenenti alla propria epoca, attingeva dal passato senza soccombere a prestigiosi referenti (in primis i Can; in seconda battuta, loro figliocci dissennati come il Pop Group, i ruvidi Sonic Youth degli inizi, i P.I.L. all'altezza di FLOWERS OF ROMANCE) e tenendosi stretto un peculiare senso della forma (si veda lo struggente commiato *The Other Side Of Mt. Heart Attack*). Tali non comuni caratteristiche permettevano alla band di far spuntare dal nulla perverse melodie (le migliori del lotto: la tristezza in grumi di *Drums Gets A Glimpse*, una *It Fit When I Was A Kid* pulsante oscurità, la *The Wrong Coat Mt. Heart Attack* sottratta a EGE BAMYASI dei Can, i Suicide apocrifi di *Hold You, Drum*) e consolidare la naturale premeditazione che li avrebbe spinti a rimettersi in gioco anche nei lavori successivi, al pari abrasivi e quale più quale meno convincenti fino a un progressivo sfaldarsi dell'organico storico – con Andrew rimasto unico punto fermo – e un parziale calo di attenzione nei confronti della band.

Little Richard

The Very Best Of

(Specialty, 2008)

"A-wop-bop-a-loom-a-bop-a-lop-bam-boom!": queste le parole iniziali, onomatopeiche di una rullata di batteria, della facciata A del 45 giri d'esordio per la Specialty di Little Richard, pubblicato nel novembre 1955. Il brano si intitolava *Tutti Frutti* e, forte della sua irresistibile carica basata non solo sul ritmo incalzante ma anche sul frenetico pianoforte e sulla voce stridula dell'autore e interprete, saliva parecchio in alto nelle classifiche americane, tanto in quella R&B quanto in quella pop: un'autentica rivoluzione per quei giorni di ancora rigide divisioni fra pubblico bianco e nero, che l'allora quasi ventitreenne Richard Wayne Penniman – un *coloured* originario di Macon, in Georgia – sottolineava ostentando un look vistoso e sessualmente ambiguo. Di sicuro, la canzone e il personaggio furono decisivi per lo sviluppo del primissimo rock'n'roll, nonché per attirare sul neonato genere gli strali dei benpensanti che lo reputavano uno strumento di corruzione della società americana.

Little Richard non fu però "solo" *Tutti Frutti*, e perseverò per alcuni anni nella sua opera destabilizzante e peccaminosa con altri successi da lui firmati e cofirmati (*Long Tall Sally*, *Slippin' And Slidin'*, *Lucille*…) o scritti da altri (*Rip It Up*, *The Girl Can't Help It*, *Keep A-Knockin*, *Good Golly Miss Molly*…), immessi sul mercato anche dopo il suo plateale ritiro dalle scene r'n'r – ottobre 1957, nel bel mezzo di una tournée in Australia – per dedicarsi agli studi teologici, alla predicazione e al gospel; dal diavolo all'acqua santa, insomma, benché l'immersione nella seconda non basterà a scacciare l'attrazione per il primo. Nel 1962 ritornerà infatti alle origini e nei decenni seguenti continuerà, fra mille ripensamenti e coltivando in parallelo la carriera di attore, a registrare ed esibirsi, ma senza influire sulle sorti della musica come accaduto nella seconda metà dei '50. Quando, cioè, incise quasi tutte le venticinque tracce raccolte in questa antologia, in massima parte lati A di singoli, che dimostrano quanto il suo contributo alla causa del rock sia stato significativo ed eccitante.

Love

Forever Changes

(Elektra, 1967)

Se sistemiamo Sly Stone alla voce “funky” Arthur Lee fu, con Jimi Hendrix, la sola stella nera della psichedelia. Anche se, come ricordavano le note di una raccolta, “i Love non ebbero grandi successi, solo grandi canzoni”. Non del tutto vero, giacché il loro primo 45 giri, *My Little Red Book* (fenomenale rilettura garagista di un classico di Burt Bacharach), sfiorò nella primavera del 1966 i Top 40 americani e il terzo, *Seven & Seven Is*, li violò nell’autunno successivo. Ma se il primo, omonimo album (mischione di garage e folk) aveva raggiunto la cinquantasettesima posizione nelle classifiche statunitensi, DA CAPO (primo 33 giri di un gruppo rock ad avere un lato occupato da un’unica canzone, la stupefacente in tutti i sensi *Revelation*) si fermò al n.80 e FOREVER CHANGES a un desolante 154. La performance commerciale di uno degli LP più memorabili di sempre si misurò, negli USA, in poche migliaia di copie. Andarono diversamente le cose in Gran Bretagna, dove arrivò al ventiquattresimo posto e da allora non ha mai smesso di influenzare il migliore pop chitarristico: dai dischi di etichette come la prima Creation (Aztec Camera e Orange Juice gli dovevano poco meno che tutto) e la Sarah ai sottovalutati Pale Fountains a, per arrivare ai giorni nostri, quei Belle & Sebastian che di FOREVER CHANGES nei momenti migliori hanno la stessa malinconica lucentezza.

Di rado disco è stato concepito in circostanze tanto drammatiche, ma nulla di ciò trapela dai suoi solchi. È un quintetto allo sbando, perso fra abusi di droga e crisi depressive, quello che entra in sala con il produttore Bruce Botnick per cercare di registrarlo. Non sta granché bene nemmeno Lee, che tuttavia prende in mano la situazione e accetta che Botnick convochi dei turnisti per sostituire i devastati sodali. È tale lo shock per costoro che tornano ai loro posti e suonano, con intensità indicibile. Il miracolo è completato da canzoni da cuore in gola – due firmate e cantate dal chitarrista ritmico Bryan MacLean, le altre nove da Lee – e dai geniali arrangiamenti di archi e ottoni di David Angel. Anche in questo FOREVER CHANGES è prodigioso: è un album rock in cui l’orchestra non solo non dà fastidio ma è complemento indispensabile del gruppo.

Bob Marley & The Wailers

Natty Dread

(Island, 1974)

Avrebbe potuto essere un disastro. È lungo tredici anni il percorso che porta a NATTY DREAD dall'acerbo debutto a 45 giri (*Judge Not*) che il diciassettenne Robert Nesta Marley dà alle stampe nel 1962. Un anno dopo nascono i Wailing Wailers, complesso vocale inizialmente devoto al soul che attraverso innumerevoli peripezie, molti e tuttavia monetariamente poco fruttuosi singoli di successo in Giamaica, un dimezzamento della formazione da sestetto a trio e un accorciamento della ragione sociale finisce per ritrovarsi in quel di Londra nella primavera 1972. Dopo una falsa partenza con la CBS (che finirà per rimpiangerli come la Decca i Beatles), i ragazzi si accasano presso la Island, che si mette di buzzo buono per farne le prime star internazionali del reggae. CATCH A FIRE e BURNIN' vendono discretamente, conquistando il pubblico del rock senza mettere a disagio i fan storici, e a quel punto Bunny Livingston se ne va (troppa pressione) e Peter Tosh pure (troppe ambizioni di *leadership*). Marley deve rifondare il gruppo. Avrebbe potuto essere un disastro.

È invece un trionfo NATTY DREAD, primo tassello del trittico, completato da RASTAMAN VIBRATION ed EXODUS, che farà di Marley la prima vera star del pop proveniente da un paese del Terzo Mondo. Supportato dai cori delle I-Threes e da quella che è forse la migliore sezione ritmica in levare di sempre (i fratelli Aston e Carlton Barrett), il nostro eroe infila un classico via l'altro, da *Lively Up Yourself* a *No Woman No Cry*, da *Them Belly Full (But We Hungry)* a *Rebel Music*, dalla *title track* a *Talkin' Blues*, a *Revolution*. Canzoni che scivolano su un organo da liturgia negra e una chitarra sontuosa, bellissime e nondimeno non bastanti a giustificare una leggenda che la prematura morte, nel 1981, del loro artefice incrementerà esponenzialmente. Figlia più che altro di un parlare a nome dell'umanità da cui costui proveniva e di quella qualità ineffabile chiamata carisma.

Massive Attack

Blue Lines

(Circa, 1991)

È l'aprile 1991 quando BLUE LINES vede la luce. Tre mesi prima, con i devastanti bombardamenti su Baghdad, è cominciata la Guerra del Golfo. Tale è la psicosi che si vive in Europa in quel momento che, all'esordio adulto dopo un paio di fulminanti mix preparatori, 3-D, Mushroom e Daddy-G, che sono e fino a MEZZANINE compreso (1998) saranno i Massive Attack (in questo primo album con più di un piccolo aiuto da Shara Nelson e Tricky), decidono di accorciare la ragione sociale: via il guerresco Attack, solo Massive. Le stampe successive restaureranno la sigla originale. Se avete dunque la prima, e l'avete comprata al tempo, tenetevela stretta: è una piccola rarità (a dispetto di un tredicesimo posto nelle classifiche britanniche) e la testimonianza che le vostre orecchie erano più aperte di quelle di certi soloni della critica nostrana, poi pronti ad accodarsi fidando sulla cattiva memoria altrui.

BLUE LINES è uno degli album chiave degli anni '90, uno di quelli che maggiormente contribuirono a disegnarli. Grandemente innovativo, ha ad ogni buon conto antesignani (concittadini) nel decennio precedente e in quello ancora prima, chiamati rispettivamente Soul II Soul e Pop Group. Dei primi rinnova l'intreccio postmoderno di reggae e rhythm'n'blues, dub e ambient, soul e funk e hip hop, ma con un surplus di stravaganza ritmico/melodica (persino tentazioni industrial in *Hymn Of The Big Wheel*) e attitudine rock (che prenderà corpo in MEZZANINE) che viene dai secondi. Ne risultano spartiti tanto seducenti quanto incompromissori, distanti dalla levigatezza della posse di Nellee Hooper (che comunque collabora). Marvin Gaye in trasferta in Giamaica a fare dischi con Lee Perry, dopo un corso intensivo di new wave e psichedelia: è questo e tanto di più BLUE LINES, precursore del trip-hop, disco simbolo di quello che presto sarà chiamato "il suono di Bristol" e che farà la fortuna di Tricky come dei Portishead e di Roni Size. Seppe immaginare il futuro, resta incatalogabile e attualissimo.

MC5

Kick Out The Jams

(Elektra, 1969)

La città più “rumorosa” al mondo? All’incrocio fra ’80 e ’90 Seattle, a quello con il decennio seguente Detroit ed erano i White Stripes che doveva ringraziare. Per la da tempo ex Motor City era un riconquistare il titolo dopo averlo già a lungo detenuto, dagli ultimi Sixties alla metà del decennio seguente: merito dei Grand Funk Railroad come di Ted Nugent e dei suoi Amboy Dukes, di Alice Cooper, del primo Bob Seger e di sigle troppo di culto per entrare in questo volume (persino nella sua ultima sezione!) ma nei cuori di tanti appassionati: SRC e Frost, Frijid Pink e Third Power. E nondimeno se si mettono nella stessa frase “Detroit”, “heavy rock” e “tardi anni ’60” sempre degli stessi due nomi si finisce per discorrere: Stooges ed MC5. Enorme il divario di rilevanza fra loro e la concorrenza, non molto altro li accomuna. Non l’organico, a quattro nel primo caso e a cinque nel secondo come segnala la ragione sociale, e soprattutto non l’attitudine: menefreghisti quelli, impegnati questi, dualismo che il punk riproporrà con Sex Pistols e Clash. E se il lascito di entrambi si concretizzerà fondamentalmente in tre LP gli Stooges non accuseranno cali di tensione, ove Rob Tyner e – ahem – compagni non riusciranno a dare adeguata replica in studio al debutto immortalato in concerto.
Motor City Is Burning avverte il titolo di una delle canzoni (ironia: la meno incandescente, un rock-blues appena intinto nell’acido) che sfilano in questo straordinario documento di storia non solo della musica ma anche del costume giovanile. Ed è proprio vero: KICK OUT THE JAMS fa fuoco e fiamme dal primo all’ultimo solco, rivisitando nel suo incedere la punkitudine *ante litteram* di un Eddie Cochran, anticipando i Motörhead di quasi un decennio, i Metallica di quasi uno e mezzo, giocando con acuminate sperimentazioni jazz che prefigurano Zorn. I proclami dei cinque di Detroit oggi faranno magari sorridere, ma il loro rock resta insieme classico e moderno.

Metallica

Master Of Puppets

(Elektra, 1986)

Incredibile, sotto ogni profilo, il poker d'assi calato dai Metallica fra il 1983 e il 1988: dal selvaggio esordio KILL 'EM ALL, che definì e impose gli standard del thrash con inni quali *Hit The Lights*, *The Four Horsemen* e *Seek And Destroy*, al più compiuto RIDE THE LIGHTNING del 1984 (quello della splendida ballata *Fade To Black*) fino a MASTER OF PUPPETS e …AND JUSTICE FOR ALL, i due lavori che – subito dopo il passaggio alla major Elektra dall'etichetta di genere Megaforce – certificarono la maturità del quartetto californiano e il suo pieno diritto a entrare a testa alta nel pantheon dell'hard & heavy. E a rimanerci per sempre, anche se non tutti i fan della prima ora hanno apprezzato fino in fondo l'evoluzione stilistica che, dagli anni '90 in poi, li ha trasformati da idoli degli *headbanger* più esagitati in stelle del rock in senso lato.
Ultimo album realizzato con il bassista Cliff Burton, che da lì a poco avrebbe perso la vita in un incidente mentre viaggiava con il tour bus della band, MASTER OF PUPPETS coglie i Metallica in un momento magico e irripetibile: quello dell'acquisita piena consapevolezza delle proprie opportunità tecniche/espressive, esaltata dalla percezione di essere in grado di diventare qualcosa di unico; lo dimostrano otto brani intrisi di rabbiosa angoscia – vari testi sono legati al concetto di manipolazione – dove le influenze "storiche" della New Wave Of British Heavy Metal e di certo hardcore americano (dai Suicidal Tendencies ai Misfits) convivono con architetture strumentali tutt'altro che elementari, nelle quali non è assurdo riscontrare un (pur lancinante) approccio "progressive"; basti pensare che tutti i pezzi durano più di cinque minuti e addirittura tre – l'ossessivo *Master Of Puppets*, l'ancor più devastante *Disposable Heroes*, il cupo e limaccioso strumentale *Orion* – superano gli otto. I detrattori devono allora accettare l'evidenza: anche il thrash può generare musica grandiosa. E immortale, a dispetto delle croci presenti su una copertina tanto iconica quanto inquietante.

Joni Mitchell

Blue

(Reprise, 1971)

Musicista e pittrice di talento, la canadese Joni Mitchell scopre la vocazione a nemmeno dieci anni, in corrispondenza di una poliomielite che le fa osservare la vita sotto una luce diversa. Abbandona la madrepatria ed entra nel circuito folk, stringe amicizia con David Crosby e intesse una storia d'amore con Graham Nash. In coda ai '60 pubblica lavori di grana fine come SONG TO A SEAGULL e CLOUDS che – assieme a brani del suo repertorio intanto resi celebri da altri – preparano il terreno al meraviglioso LADIES OF THE CANYON. La fama le piomba addosso inattesa, e per mantenere intatte creatività e salute Joni reagisce con un viaggio in Europa, dove riflette sull'accaduto, scrive e chiarisce il disegno dopo il ritorno a casa. Si afferra all'istante che BLUE è una faccenda diversa: tanto per cominciare, il titolo rimanda a un contenuto sonoro da immaginare visivamente e emotivamente; poi, il tono della scrittura è ancor più raccolto, basato su pianoforte, chitarra e stentoreo soprano. Vi si trova pochissimo d'altro, giusto la puntuale *slide guitar* di "Sneaky" Pete Kleinow nell'innodica *California* e nella briosa *This Flight Tonight* e gli ospiti James Taylor e Stephen Stills, al limite del fantasmatico. Nulla deve distrarre da canzoni/confessioni che, come dichiara l'accorata traccia omonima, "sono come tatuaggi" e materializzano una bellezza che immediatamente conquista il cuore. Dopo, vi si torna infinite volte per memorizzare la nostalgica, sublime carola *River* e l'inenarrabile grazia di *Little Green*, gli ex amanti smarriti nel tumulto quotidiano raffigurati da *The Last Time I Saw Richard* e i tasti e l'ugola imprendibili di *My Old Man*. Modelli di riferimento per ogni donna che da qui in poi vorrà raccontarsi in musica e trasformare l'autobiografia in un valore unificante, la Signora farà altre grandi cose mescolando pop, jazz e canzone d'autore con il collante di ragione e sentimento. Nondimeno, BLUE vive di una magia assoluta e saggiamente non replicata.

The Modern Lovers

The Modern Lovers

(Beserkley, 1976)

Un “Jim Morrison in overdose da chewingum”. Così è stato anche definito Jonathan Richman, e non c’è dubbio che il paragone sia efficace. Sarebbe stata la più improbabile delle rockstar, lo stralunato Jojo, e infatti non lo è mai diventato: si è limitato a costruirsi una fratellanza internazionale di richmaniani fedeli, appassionati e disposti a perdonargli pure il fatto che con i settant’anni ormai in prossimità continui a fare il bambinone sul palco, gigioneggiando e commuovendosi fino alle lacrime per brani che canta da decenni. Filastrocche che parlano di gelatai, di Harpo Marx che suona l’arpa, di reggae egiziani e di lui che balla in locali per lesbiche.
La prima pietra del culto di San Jonathan da Boston è rappresentata da quest’album, che ebbe una gestazione travagliata e che uscì quando i Modern Lovers – il gruppo fondato da Richman all’inizio dei ’70, sull’onda della folgorazione per i Velvet Underground: con lui il futuro Talking Heads Jerry Harrison, Ernie Brooks e Dave Rubinson, poi nei Cars – non esistevano più. In scaletta, alcune delle tracce incise almeno tre anni prima sotto la supervisione di John Cale, e se l’uscita ritardata (e l’assemblaggio posticcio) avrebbero portato Richman a disconoscerlo, d’altro canto fecero coincidere la sua apparizione con il big bang del punk, del quale venne considerato padre nobile (il demo di Cale girò in molte mani, prima di essere pubblicato in questa forma); che i Sex Pistols abbiano ripreso alla loro maniera il classicissimo di apertura, *Roadrunner*, non è certo un caso. Canzoni come *Pablo Picasso*, *Astral Plane*, l’anfetaminica *She Cracked*, la rivendicazione di normalità di *I’m Straight* rappresentano l’eterno sogno da teenager, gli anni ’50 cristallizzati per sempre, il r’n’r riportato alla sua essenza più pura. Nonostante dichiari di essere “innamorato del mondo moderno”, Jonathan Richman si autodefinisce splendidamente nel titolo di un altro brano qui presente: *Dignified And Old*.

Van Morrison

Astral Weeks

(Warner Bros, 1968)

Ventitré anni. Quando Van Morrison incide ASTRAL WEEKS ha appena ventitré anni. Ancora oggi si fa fatica a crederlo. Non solo e non tanto per la musica (ovviamente straordinaria, ma comunque nelle corde di un talento immenso e fuori dai canoni come quello del piccolo, irascibile irlandese) quanto per la profondità impressionante che queste meditazioni in forma libera svelano. Bisogna aver vissuto molto per arrivare a scrivere una cosa come *Madame George*, immortale parafrasi della solitudine disperante di chi è imprigionato nella propria diversità (il protagonista è un vecchio travestito), un capolavoro di canzone che tra i suoi tanti meriti ha anche quello di aver ispirato forse le pagine più liriche e struggenti di Lester Bangs. Si devono aver solcato troppe tempeste dell'anima per inventarsi i giochi di parole – da qualcuno definiti addirittura "joyciani" – del brano che dà il titolo al disco, per abbandonarsi al rimpianto di *Cyprus Avenue* o per provare il bruciante desiderio espresso in *Ballerina* e *The Way Young Lovers Do*. Bisogna essere vecchi, saggi e conoscere alla perfezione la natura dell'amore per giungere alla poesia immacolata di *Sweet Thing*. Un bagaglio di suggestioni che non poteva rientrare nell'esperienza di un ventitreenne che fino all'anno prima strillava il suo r'n'b facendo finta di essere un senzatetto di colore da qualche parte nel sud degli States, invece che il figlio di un elettricista di Belfast.

Da dove Van Morrison abbia tratto l'umiltà, lui così riottoso, per affidarsi alle cure di un team di straordinari musicisti jazz (John Payne, Connie Kay, Richard Davis, Jay Berliner), da dove sorgessero la forza e le visioni che nutrono questo ciclo di canzoni, un unico flusso di suoni e parole che dal settembre del 1968 mantiene intatto il suo potere incantatorio su chiunque lo ascolti, ecco, tutto ciò è un meraviglioso mistero. In tanti hanno provato a risolverlo, ma la chiave per entrarvi non esiste. Basta solo ascoltare, in commosso e grato silenzio.

Muddy Waters

The Anthology: 1947-1972

(Chess/MCA, 2001)

Con due copie del suo primo disco (un 78 giri per la Library Of Congress prodotto da Alan Lomax nel 1941) e venti dollari, McKinley Morganfield – soprannominato sin da piccino Muddy Waters – riceveva una lettera: "Penso che dovresti tenerti in esercizio, perché sono sicuro che un giorno o l'altro avrai l'occasione che meriti". Parole quanto mai profetiche, dacché da lì a fine decennio il nostro uomo finiva sotto contratto per la neonata Chess e facendo di necessità virtù (dura farsi sentire altrimenti nei club di Chicago) dall'originale blues rurale praticato in solitudine passava a un possente, tumultuoso, affilato blues elettrico declinato da un gruppo formidabile (basti dire che l'armonica era e sarà quella di Little Walter). Creando così un archetipo fra i più influenti nella storia della musica popolare del XX secolo e per fare capire quanto basti dire che una singola canzone, *Rollin' Stone*, ha battezzato una delle più grandi rock'n'roll band di sempre, la più celebre e a sua volta rivoluzionaria canzone di Bob Dylan e il primo foglio di musica e cultura giovanile americano. Ancora a proposito di Rolling Stones: vi dice nulla il fatto che il singolo che nel 1948 inaugurava il sodalizio fra Muddy Waters e Leonard Chess ha come lato A un brano chiamato *I Can't Be Satisfied*?
Traversati gli anni '50 un successo via l'altro, Waters veniva tenuto sulla cresta dell'onda nel decennio seguente dalla venerazione dichiaratagli da tanti gruppi britannici e nei '70 da Johnny Winter, suo devotissimo discepolo che lo portava alla Columbia. Su sua sottomarca Blue Sky pubblicava ancora dischi di valore, ultimo quel KING BEE che nel 1981 ne precedeva di due anni la morte. Il suo periodo più classico è tuttavia quello, lunghissimo, trascorso accasato presso la Chess di cui questo doppio rende esemplarmente conto. Buona cosa sarebbe poi integrare con THE COMPLETE PLANTATION RECORDINGS, strepitosa antologia di incisioni dei primi '40, e con un live esemplare come AT NEWPORT, del 1960.

My Bloody Valentine

Loveless

(Creation, 1991)

All'incirca 250 000 sterline: a tanto ammonta lo stratosferico conto presentato alla Creation per la registrazione di LOVELESS. Abbastanza da fare rischiare la bancarotta all'etichetta di Alan McGee e ci vorranno gli Oasis per rimetterne a posto i disastrati bilanci. Il pop con le chitarre più conformista degli anni '90 finirà dunque per pagare le spese di quello più ispido. L'ambizione di LOVELESS, secondo album della compagine (formatasi a Dublino ma domiciliata a Londra) capitanata da Kevin Shields, che esce a tre anni dall'eccelso debutto ISN'T ANYTHING (prima ancora e in mezzo una lunga teoria di EP e mini), è smodata: creare un incrocio fra PET SOUNDS e METAL MACHINE MUSIC. Come se l'avesse prodotto Phil Spector! Impresa già abbozzata nella canzone che apriva il secondo lato dell'esordio, quella *Feed Me With Your Kiss* che avrebbe piuttosto potuto essere intitolata *Feedback Me With Your Kiss*. Polpa melodica succosissima in una scorza di urlanti chitarre in distorsione con un andamento ritmico che rende facilmente comprensibile il perché i My Bloody Valentine fossero al tempo la band preferita di Bob Mould.

Parte da lì, LOVELESS. Ancora più eterea, però, la voce di Bilinda Butcher, galleggiante su vortici di elettriche ondivaghe. Come una Liz Fraser ingaggiata dai Jesus And Mary Chain per rifare *Sister Ray*. Estasi dolorosa, tenerezza sadomaso, dolce ipnosi. LOVELESS si arrampica nelle classifiche britanniche fino alla ventiquattresima piazza, non abbastanza da confortare la Creation ma comunque un risultato sorprendente per un lavoro non certo per tutte le orecchie. La critica è invece unanime: un capolavoro. Il tempo trascorso non muta e semmai rafforza il giudizio della prima ora. Sui solchi di questo disco si continua a tornare ossessivamente, alla ricerca dell'intarsio sfuggito nelle cento precedenti frequentazioni. Come intimiditi dalla grandezza di quanto da loro stessi forgiato, i My Bloody Valentine impiegheranno ventidue anni a dargli un seguito, con l'ottimo ma naturalmente "già sentito" M B V.

Neu!

Neu! 75

(Brain, 1975)

Il progetto Neu! nasce a Düsseldorf nel 1971 da una scissione dei Kraftwerk. Si ricompone il duo Ralf Hütter/Florian Schneider (il primo se n'era andato per qualche mese) e contemporaneamente Klaus Dinger e Michael Rother vanno per la loro strada. La nuova creatura è iconoclasta sin dalla scelta del nome: "Nuovo!", come si può leggere sui cartellini ai supermercati o nelle pubblicità. Ancora più provocatoria e geniale è la musica declinata nell'omonimo esordio datato 1972, inaugurato dall'aliena pulsazione motoristica senza melodia o cantato di *Hallogallo*, scampolo di minimalismo mutante in rock'n'roll di macchine, presagio di new wave e di noise laddove la confezione spartana, superminimalista, annuncia l'estetica del punk. 2, del 1973, certifica la serialità dell'operare del duo (copertina quasi uguale al primo: Andy Warhol o Henry Ford?) e, fra scampoli di tribalismo industriale, una crisi di ispirazione risolta situazionisticamente, sistemando sul secondo lato versioni accelerate o rallentate di materiale già edito. Dinger e Rother sciolgono il sodalizio, cominciando il primo a pensare, senza ancora nulla realizzare, a quei La Düsseldorf che anticiperanno di un soffio il Bowie berlinese, declinando invece il secondo cosmicherie radenti la ambient con gli Harmonia. Tornano insieme un attimo, su sollecitazione del produttore Conny Plank, per un altro disco, da separati in casa.
Reunion e testamento contemporaneamente, 75 è il capolavoro del duo e insieme una spiegazione esemplare del perché la coesistenza fra Rother e Dinger fu sempre difficile. Una prima metà raccolta e intimista, fra rumori acquatici e pianismi alla Satie: potrebbero essere gli Harmonia. Una seconda che cyberpunkizza il rock'n'roll e disegna da sola metà del '77 e molto del dopo: e non sono già i La Düsseldorf? Eppure un che di intangibile unifica due metà egualmente imprescindibili, impedendo all'album di soccombere alla sua stessa schizofrenia.

New York Dolls

New York Dolls

(Mercury, 1973)

“Too much too soon”, ovvero “troppo e troppo in fretta”, recita il titolo del secondo dei due album editi nei ’70 dai New York Dolls: perfetto per una band che, pur non raccogliendo chissà quali consensi di vendite, fece comunque parecchio scalpore, specie nella città dove operava. Si definivano “bambole”, David Johansen (voce), Johnny Thunders e Sylvain Sylvain (chitarre), Arthur Kane (basso) e Jerry Nolan (batteria), ma nel senso di “battone”, come sfacciatamente dichiarato dalla coraggiosa foto di copertina di questo esordio – prodotto da Todd Rundgren – nella quale sono esaltati i concetti di ambiguità e *kitscherie* insiti nel coevo glam rock. Una storia nutrita con abusi di droghe, alcool e dissolutezza che spingerà i cinque in un tunnel da cui solo in due usciranno vivi: Johansen, un Mick Jagger in chiave (ancora) più puttanesca, e Sylvain, che nel 2004 hanno addirittura riesumato un po’ tristemente la sigla. Al contrario, il destino non sarà affatto benevolo con Thunders, Nolan e Kane, scomparsi rispettivamente nel 1991, nel 1992 e nel 2004.

Non erano glam, i New York Dolls, benché con il trend del momento non mancassero all’occorrenza di flirtare: suonavano invece un rock’n’roll sudicio e lancinante di spiccata discendenza Rolling Stones, abbastanza approssimativo sul piano tecnico ma dotato di una vitalità e un’energia tipicamente Sixties, che esercitò una certa influenza su molto del punk destinato da lì a poco a deflagrare. Punk di cui Thunders, compositore principale oltre che chitarrista essenziale ma efficacissimo, fu padrino e protagonista alla guida degli Heartbreakers (nei quali militava anche Nolan); e punk che, più o meno contaminato da pesantezze hard e leggeri ammiccamenti pop, già tracimava dai solchi di brani come *Looking For A Kiss*, *Trash*, *Jet Boy*, *Frankenstein*, *Vietnamese Baby* e soprattutto l’inno *Personality Crisis*. Tutti contenuti in NEW YORK DOLLS, come pure una cover di *Pills* di Bo Diddley e la vivace ballata di strada *Subway Train*.

Nine Inch Nails

The Downward Spiral

(Nothing/Interscope, 1994)

Escludendo la seconda metà degli anni 2000, nei quali ha forse cercato di capitalizzare, Trent Reznor ha centellinato la produzione dei suoi Nine Inch Nails: solo tre album (e un EP) fra il 1989 dell'esordio PRETTY HATE MACHINE e il 1999 di THE FRAGILE, capolavoro indiscusso alla pari di questa seconda prova. Ben più complesso e stratificato del predecessore, e meno "ambientale" e "intimista" del lavoro successivo, THE DOWNWARD SPIRAL nasce dalla contaminazione fra rock ed elettronica: rock duro ed elettronica in chiave industrial, il tutto immerso in atmosfere oscure e inquietanti la cui forza suggestiva è amplificata da testi che compongono un'allucinata epopea di degrado e paranoie. Primo atto, l'assalto furioso di *Mr. Self Destruct*; ultimo, il dolente sussurro – a tratti rumoroso – della *Hurt* che anni dopo Johnny Cash interpreterà in AMERICAN IV: THE MAN COMES AROUND, rendendola magia folk; in mezzo, altri cinquantacinque minuti abbondanti di fascinose alchimie che spaziano da ruvidi assalti metallici a trame ipnotiche, da brani d'atmosfera per lo più claustrofobici – ma inclini all'occorrenza alla melodia – a soluzioni più dilatate e avvolgenti.

Nonostante la scarsa accessibilità, almeno per il pubblico di massa, THE DOWNWARD SPIRAL ottenne enormi riscontri di vendite specie negli USA, favorito dal generale interesse di quegli anni per il rock cosiddetto *alternative*, dai commenti entusiastici della critica, dal dirompente impatto del relativo tour, dell'intensa programmazione da parte di MTV del videoclip di *Closer* (diretto da Mark Romanek). Rimane e rimarrà per sempre l'articolo più venduto del catalogo dei Nine Inch Nails, più che un vero gruppo una sorta di estensione delle idee e della sfaccettata personalità dell'unico responsabile del progetto; che, pure qui, fa in pratica tutto da sé, coinvolgendo solo qualche ospite (alla batteria e alle chitarre) e accettando la collaborazione al mixer di talenti come Flood e Alan Moulder. Il trionfo sarà sottolineato da un album di remix (FURTHER DOWN THE SPIRAL, 1995) e dalla "deluxe edition" confezionata nel 2005.

Nirvana

Nevermind

(DGC, 1991)

Difficile immaginare cosa sarebbe oggi il rock se *Smells Like Teen Spirit* non fosse mai stata scritta: 4' e 58" che hanno modificato per sempre la storia della musica, non sotto il profilo stilistico ma sul piano del rapporto della grande industria discografica con i fermenti "duri e puri" provenienti dall'underground. Benché su major fossero già finite band come Hüsker Dü e Sonic Youth, oltre ai ben più potabili R.E.M., i Nirvana dimostrarono l'efficacia anche commerciale di ciò che veniva "dal basso", arrivando alla vetta delle classifiche americane e tracciando una netta linea di demarcazione – tre lustri dopo il precedente spartiacque, il punk – tra il "prima" e il "dopo".
All'epoca certa critica parlava di "morte del rock", ma NEVERMIND – perfetta epitome di quel non-genere e non-movimento etichettato per ragioni di comodo come grunge – zittì le Cassandre con un urlo alienante, acido e disperato, irresistibile abbraccio di punk e hard dietro le cui distorsioni affioravano brillanti melodie pop. Più quadrato dell'esordio BLEACH e meno omogeneo e maturo del successore IN UTERO, il secondo Nirvana esplose come una bomba atomica, imponendo Kurt Cobain come icona dei '90 e spargendo sul mondo intero un micidiale *fallout*. E se *Smells Like Teen Spirit* è assurta al rango di inno generazionale, fungendo da detonatore a tensioni e istinti creativo-emotivi troppo a lungo repressi, è toccato agli altri episodi chiarire meglio i termini della rivoluzione messa in atto dal power-trio di Aberdeen/Seattle: dal cieco furore di *Territorial Pissings* e *Breed* alle rarefatte e crude armonie di *Something In The Way* e *Polly*, passando per i repentini cambi di atmosfere di *Come As You Are* e *Lithium*, l'album è un autentico manifesto di disagio post-adolescenziale e del desiderio di esorcizzarlo con il rock'n'roll. Vigoroso, ruvido, sanguigno ed essenziale, a esprimere un'urgenza di comunicazione magari confusa e contorta ma indiscutibilmente sincera.

Van Dyke Parks

Song Cycle

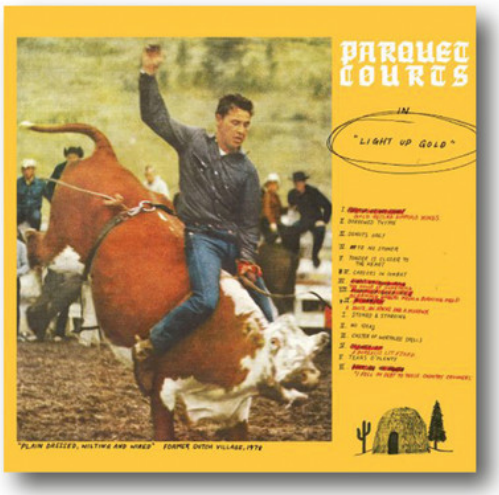
(Warner Bros, 1968)

In questo sta la grandezza di Van Dyke Parks: l'essere ponte che congiunge innumerevoli Americhe. Frank Sinatra e i Beach Boys psichedelici, Bing Crosby e i Byrds, Esquivel e Frank Zappa, Harry Belafonte e i Little Feat, Carl Stalling e Leonard Bernstein, Broadway e la California lisergica passando per New Orleans. E pure: Randy Newman, Ry Cooder, Tom Waits. È etnico, classico, rock. Un ironico aristocratico del profondo Sud caduto preda del vudù ma non per questo dimentico delle buone maniere. Mai.
La copertina di SONG CYCLE ("Thomas Pynchon su vinile", scrisse "Billboard", e di rado definizione è stata tanto azzeccata) lo immortala seduto in un ambiente di gusto ottocentesco, vestito con eleganza casual, faccia seria da studentello molto più giovane dei venticinque anni che aveva. Esteticamente antipodico alla nazione dei figli dei fiori. Eppure su questo capolavoro fuori dal tempo spira una brezzolina che a quell'epoca rimanda inequivocabilmente. Si avverte nel fantasmatico accenno di ballata, sommersa da scrosci temporaleschi e rumori di risacca, di *Van Dyke Parks* come nella straordinaria rilettura di un cavallo di battaglia di Donovan, *Colours*, trasfigurato in carillon a tempo quasi di bolero, con sprazzi di flamenco. Non siamo troppo distanti dal coevo e colossale debutto degli United States Of America, né da quella West Coast Pop Art Experimental Band che un anno prima aveva coverizzato *High Coin*, canzone scritta dal Nostro per gli Harper's Bizarre. Pieni anni '60 insomma, ma dove collocare se non nell'Età dell'Oro del musical *Palm Desert*? Che fare del valzer disneyano *The All Golden*, degli archi gioiosi di *The Attic* e di quelli sospesi e dolenti di *By The People*, del piano classicheggiante e della voce vagamente operatica di *Pot Pourri*? Come confrontarsi con l'iniziale *Vine Street*, un bozzetto di Randy Newman che Parks trasforma in sinfonia campagnola, estremamente articolata e compiuta nonostante non arrivi ai quattro minuti? Ha ragione il discepolo Jim O'Rourke quando afferma che non ci sono plausibili termini di paragone per SONG CYCLE. Un UFO, se mai uno ha solcato i cieli del pop.

Parquet Courts

Light Up Gold

(Dull Tools, 2012)

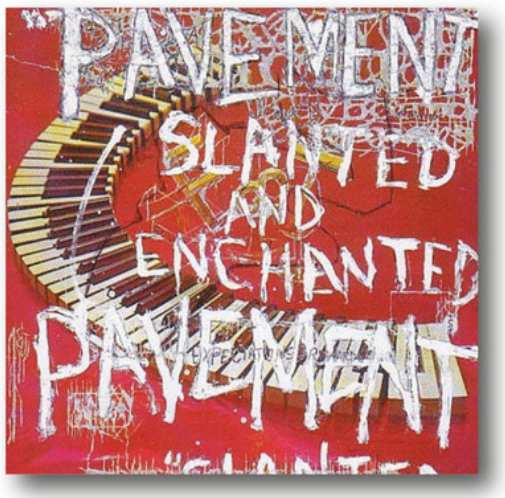


Nel panorama frastagliato dell'indie rock americano (o di quello che ne rimane) degli anni '10, i Parquet Courts sono tra i protagonisti allo stesso tempo più riconoscibili e stilisticamente sfuggenti. Se da un lato, soprattutto in questo esordio (in realtà preceduto da un album pubblicato su cassetta e solo successivamente ristampato su vinile) i riferimenti sono dichiarati (dai Fall ai Pavement più "storti", da Jonathan Richman ai Sonic Youth passando per i Feelies), dall'altro le successive mosse di una carriera votata all'eclettismo e all'iperproduzione ha portato la band di Brooklyn a imboccare strade laterali e inaspettate. Non proprio tutti i gruppi punk finiscono a collaborare con crew hip hop o si fanno produrre da Danger Mouse, anche se la collaborazione più strana è di gran lunga quella con il produttore italiano Daniele Luppi e Karen O degli Yeah Yeah Yeahs in un *concept* sulla Milano degli anni '80.
È comunque LIGHT UP GOLD a mettere, come si dice, il quartetto sulla mappa, un disco convincente e solido che paga pegno a una trentennale tradizione *alternative* senza tuttavia suonare mai derivativo o prevedibile. Gli ingredienti si mescolano in una ricetta a suo modo originale, e in ogni caso i ragazzi non lasciano mai tempo sufficiente all'ascoltatore per rifletterci su. Le canzoni si susseguono una all'altra con un piglio frenetico e schizoide, mentre la voce invasata del leader Andrew Savage, le chitarre geometriche, il basso tagliente e la ritmica quasi *motorik* occupano tutti gli spazi disponibili. Pezzi come *Borrowed Time* o *Stoned And Starving* hanno peraltro una loro perversa cantabilità, finendo per rimanere nella testa di chi ascolta quasi fossero delle moderne *Roadrunner* o *Last Nite*. Nella voluta opacità lirica, così come nella monocromia delle atmosfere, è del resto pienamente dispiegata la più classica attitudine *slacker*, modellata tuttavia sulla sensibilità sfocata e insicura tipica di un decennio confuso.

Pavement

Slanted And Enchanted

(Matador, 1992)



Nell'anno in cui il mondo indie scatena l'involontaria rivoluzione di NEVERMIND, il primo album dei Pavement contribuisce non poco a realizzare un'ipotesi di "rivincita degli sfigati". Che una musica stramba buona per reietti e nerd guadagnasse i riflettori senza compromessi profumava di vittoria; una vittoria breve e paradossale, d'accordo, ma pur sempre una vittoria. Così come veri paradossi sono le canzoni della band americana, saggi di pop chitarristico smembrato e ricostruito magistralmente sulla scia di Fall e Swell Maps, Sonic Youth e Pixies. Viscerali, autoironici, talvolta romantici, pezzi come *Trigger Cut/Wounded Kite At:17*, *No Life Singed Her* e *Loretta Scars* riscrivono vocabolari altrui con freschezza, volando alti su una scrittura inattaccabile e costituendo il perfetto approdo della navigazione intrapresa a fine '80 dai cantanti e chitarristi Stephen Malkmus e Scott Kannberg, punteggiata da una trafila di pregevoli singoli ed EP – raccolti nel 1993 in WESTING (BY MUSKET AND SEXTANT) – incisi in economia come da copione dell'epoca. Stabilizzata la formazione, arrivavano questi trentanove fantastici minuti da cui non si toglierebbe nulla. Non la *Summer Babe* da nuovi Hüsker Dü; non episodi che incrociano i DNA di Black Francis, Mark E. Smith e Lee Ranaldo; non i Velvet Underground del terzo album omaggiati con la struggente *Zurich Is Stained* e la sospesa *Our Singer*; non una *Here* di bellezza paralizzante che, memore degli Smiths, è un riluttante inno per chi desidera rincuorarsi.
La sintesi che aveva per pilastri l'attitudine critica, un vago senso di mistero e la solidità intellettuale rendeva i Pavement beniamini di pubblico e stampa, rafforzandosi poi per variazioni minime in CROOKED RAIN, CROOKED RAIN e WOWEE ZOWEE. Persuasivi al punto da consolidare la levatura della band e segnarne, in quei folli anni, l'ingresso nel mainstream, i due dischi sarebbero stati seguiti dai più deboli BRIGHTEN THE CORNERS e TERROR TWILIGHT, preludio allo scioglimento di fine decennio.

Pearl Jam

No Code

(Epic, 1996)

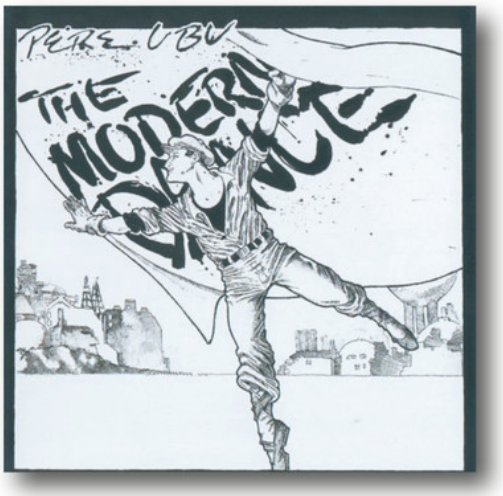
Dopo il formidabile *exploit* di TEN e la conferma di VS, più semplici e irruenti, i Pearl Jam alzano il tiro con VITALOGY, il disco della svolta verso sonorità sempre rock ma di più ampio respiro. Una scelta logica per una band che ha sempre puntato a incarnare il perfetto classicismo rock degli anni '90: quello, cioè, che sotto il profilo stilistico punta al miglior bilanciamento tra potenza, spigolosità e armonia, e che su un piano più generale si associa all'idea di aggregazione e impegno. Insomma, un gruppo capace di attrarre attorno a sè un pubblico quantomai eterogeneo in virtù di una universalità di formula e di messaggio che – illuminata com'è da rare doti di coerenza e carisma – non corre mai il rischio di cadute nel nazionalpopolare.

A tutto ciò rende giustizia questo quarto album dall'artwork enigmatico, che pur prendendo le distanze dalle atmosfere epiche degli esordi offre una splendida panoramica sui Pearl Jam della maturità, quelli che pur dimostrandosi eredi (*mutatis mutandis*) dei Led Zeppelin non hanno certo remore a dichiarare il loro amore per Neil Young: abili nel distendersi in intense performance dai toni quasi bucolici, sulle quali si allungano vellutate ombre filo-psichedeliche (*Who You Are*, *Off He Goes*, *Sometimes*, *Smile*), così come nel lanciarsi in furibonde cavalcate punk/hard (*Hail, Hail, Habit*), senza ovviamente trascurare quelle ballate passionali e avvolgenti (*Red Mosquito*, *Around The Bend*, *Present Tense* e la più energica *Mankind*) che costituiscono uno dei loro punti di forza. Lavoro magari non molto appariscente, NO CODE, e forse per questo meno venduto di altri del quintetto di Seattle, ma equilibrato ed eclettico come forse nessun altro tra quelli realizzati prima e dopo. E profondamente suggestivo con i suoi riferimenti folk, le sue esplosioni elettriche e le sue carezze acustiche, le chitarre ora fragorose ma più spesso limpide di Stone Gossard e Mike McCready, il canto ispiratissimo di Eddie Vedder e il senso di selvaggia libertà – nessun codice, appunto: quindi, nessuna barriera – che prorompe dai suoi solchi.

Pere Ubu

The Modern Dance

(Blank, 1978)



Il Pirate's Cove, il palcoscenico scelto dai Pere Ubu per la loro prima uscita in pubblico, è un magazzino trasformato in bar sulle rive del Cuyahoga, il fiume più inquinato del mondo. È il 1975. Il punk cova sotto le ceneri dello scontento indotto dal rattrappirsi del rock in circo dinosaurico, ma non è ancora divampato. New York, nella cui orbita gli Ubu finiranno per gravitare, è in fermento ma fra le rovine post-industriali di Cleveland si vive in un'altra realtà. Lì Marc Bolan e David Bowie sono considerati un po' strani. Figurarsi gli MC5, gli Stooges, i Can, Captain Beefheart. L'hippismo è passato e non se n'è accorto nessuno finché non si è fatto marcescente. Una comunità del tutto isolata di una cinquantina di individui, fra manipolatori di strumenti indecisi fra rock'n'roll e free jazz, piccoli scrivani e dilettanti delle arti figurative, si rifugia in una dimensione parallela e inizia a congiurare. Il percorso che ha portato i Pere Ubu del cantante David Thomas, uomo imponente, geniale e problematico, al covo piratesco è già lungo. Al pari lungo e con un caduto per strada – lo sfigato per antonomasia fra i martiri del rock: Peter Laughner – risulterà quello che li porterà a esordire a 33 giri.

Sono passati quattro abbondanti decenni e THE MODERN DANCE è tuttora come i ceffoni di Dio secondo Gaber: appiccica al muro. Dal sibilo su cui decolla *Nonalignment Pact*, frenetica e punkettona, alla rantolante svagatezza di *Humor Me* e in mezzo prodigi come *Laughing*, free transgenico, o *Chinese Radiation*, folk-prog-rock venusiano. O ancora *Real World*, minaccioso incontro fra Teste Parlanti e Capitan Cuordibue, o *Over My Head*, lisergico canto propiziatorio. Negli USA non vendeva niente e la Mercury, di cui la Blank era una filiale, si affrettava a licenziare gli artefici. Poco male. Divenuti un culto in Europa, trovavano domicilio presso la Chrysalis e più avanti sarà la Rough Trade a offrire loro un tetto. Fra pause e ripartenze e per tramite di numerose reincarnazioni la sigla è arrivata ai giorni nostri: ancora moderna la sua danza.

Tom Petty & The Heartbreakers

Tom Petty & The Heartbreakers

(Shelter, 1976)

Era scritto nel destino e probabilmente nel DNA, il futuro da classic rocker di Tom Petty. Fulminato a cinque anni da *Rock Around The Clock*. Rifulminato a undici dall'incontro con Elvis Presley sul set di *Follow That Dream* e definitivamente deciso a seguirlo, quel sogno, quando a tredici vedeva i Beatles prima all'"Ed Sullivan Show" e poi al cinema, in *A Hard Day's Night*. Solo circostanze avverse e una bella testa dura faranno sì che debba arrivare a compierne ventisei prima di coronarlo.
Sempre stato una garanzia di qualità il nostro sfortunato eroe, venuto a mancare nell'ottobre 2017, sessantaseienne, per un'accidentale overdose di farmaci per lo più assunti per quietare i dolori provocatogli da una frattura a un'anca che nondimeno non gli aveva impedito di portare a termine l'ennesimo, trionfale tour fiancheggiato dai fedelissimi Heartbreakers. Se in una discografia che arriva, tutto compreso, a contare una ventina di titoli (più live, antologie, diversi box) manca forse il capolavoro assoluto la media è tuttavia altissima e non vi è un album che non regali minimo due canzoni indimenticabili. In questo, che fu il debutto, di indimenticabili se ne contano a dire il vero ben di più, ma curiosamente le due più indimenticabili di tutte sono sistemate a fondo corsa ed è come se BORN TO RUN si chiudesse con *Thunder Road* e la traccia omonima. Per certo, a congedarsi con il romanticismo sospeso di una *Luna* eminentemente tastieristica, cui va dietro una *American Girl* che sono i Byrds apocrifi più sfrenatamente rock di sempre, non solo si lascia un ricordo fantastico ma si suggerisce che la cosa migliore da fare sarebbe girare il disco e cominciare da capo. Dalle sincopi tambureggianti di *Rockin' Around (With You)*, che non preparano minimamente ai languori e all'epicità di *Breakdown*, così come dopo quella non ti attenderesti un *Hometown Blues* infiltrato di beat. Dice bene il titolo del brano che sigilla il primo lato: in questo disco c'è *Anything That's Rock'n'Roll*. Lo promette del resto già un davanti di copertina stile biker, una Gibson Flying V a trafiggere il cuore nel logo del gruppo e sotto il capobanda, faccia da schiaffi, giubbotto di pelle e cartuccera.

Liz Phair

Exile In Guyville

(Matador, 1993)

EXILE IN GUYVILLE appartiene al novero dei dischi che balzano fuori all'improvviso e poi restano negli annali. Nei suoi diciotto brani, Liz Phair riassunse la propria cifra autoriale e un'intera fase del rock americano sul serio alternativo; allorché il mercato aveva ormai metabolizzato il grunge, il folk-rock urbano della sfacciata, intelligente e grintosa musicista americana, intriso di forme e respiro indie, costituì l'anello di congiunzione tra il cantautorato classico e il fenomeno *riot grrrl*. Liz non era però una nuova Suzanne Vega né un'altra Kathleen Hanna: semmai, una post-femminista tanto esplicita e disinvolta nel discettare di sesso e machismo quanto pronta ad ammettere le proprie debolezze, a scandagliare l'anima, a sfoggiare un invidiabile umorismo. Ulteriori doti di chi – a ventisei anni, senza aver tenuto concerti e in forza di alcuni nastri a nome Girly Sound circolati a Chicago – debuttò con un album che dichiaratamente rispondeva canzone per canzone ad EXILE ON MAIN ST. dei Rolling Stones.

Quello era però un punto di partenza ideale, poiché qui le protagoniste sono la voce bassa e un filo distaccata e le storie poggiate dalla ragazza su scarni intrecci di chitarra e ritmiche altrettanto asciutte. In poco meno di un'ora sfilano sferragliamenti alla Lou Reed (*6'1"*, *Fuck And Run*), innodia emozionata ed emozionante (*Help Me Mary*, *Never Said*), ballate tra l'obliquo e il trasognato (*Dance Of The Seven Veils*, *Gunshy*), echi blues (*Soap Star Joe*) e rarefazioni pianistiche (*Canary*). Se *Explain It To Me* e *Shatter* ricordano i Velvet Underground più quieti, *Mesmerizing* e *Divorce Song* rivisitano giustappunto Jagger e Richards, *Flower* è una filastrocca da Laurie Anderson lo-fi e *Strange Loop* un azzeccato omaggio ai Pavement. Dopo il clamore critico, commerciale e mediatico ribadito nel '94 da WHIP-SMART, la Phair cercherà invano un più ampio successo con lavori normalizzati e finanche banali. Preferiamo ricordarla con chitarra e cuore in mano a scattare polaroid di vita vissuta taglienti e a loro modo romantiche.

Pink Floyd

The Piper At The Gates Of Dawn

(Columbia, 1967)

Il primo singolo del complesso più chiacchierato della Londra di inizio 1967, *Arnold Layne/Candy And A Currant Bun*, esce in marzo, dribbla la censura della BBC e scala le classifiche fino a un rispettabile ventesimo posto. Può esserne soddisfatta la EMI, che ha ingaggiato i Pink Floyd per una cifra considerevole, cinquemila sterline, e li ha però dirottati sulla consociata Columbia. La scelta per il debutto di due canzoncine graziosissime ma non granché rappresentative di quanto i ragazzi sanno inventarsi su un palco commercialmente ha pagato. Ancora meno rappresentativa è *See Emily Play*, scanzonato beat appena venato di potabile bizzarria che in maggio è un n.6, e però il retro è *Scarecrow*: tono favolistico, umori lisergicissimi e la sensazione che siano sbarcati i marziani è forte.

A chiarire la peculiarità del gruppo anche a chi non abbia avuto la fortuna di vederlo dal vivo, fra faretti fantasmagorici e macchine del ghiaccio, ci pensa in luglio un album in massima parte firmato dal carismatico leader, il cantante e chitarrista Syd Barrett, e che dei pezzi precedentemente editi recupera proprio e soltanto *Scarecrow*. Ad aprire i due lati *Astronomy Domine* e *Interstellar Overdrive*: la prima gioco di chitarre liquide e fulgide a rimpiattino fra stanze d'eco, la seconda epopea cosmica propulsa da un riff elastico che lascia spazio nella lunga parte centrale a momenti di pura improvvisazione. Basterebbero a rendere THE PIPER AT THE GATES OF DAWN un classico della psichedelia inglese. A iscriverlo definitivamente nell'elenco delle pietre miliari del rock di ogni genere ed epoca provvedono altre canzoni splendidamente disturbanti come *Lucifer Sam*, chitarre distorte a intessere una melodia svagata, o *Matilda Mother*, trafitta da una solista arabeggiante, o ancora la fluttuante *Chapter 24*. Ove il ticchettante procedere di *Flaming* e *Pow R. Toc H* e il fiabesco affabulare di *The Gnome* e *Bike*, con tanto di coro finale di ranocchi, chiariscono che saranno anche matti, ma pericolosi no. Noi posteri lo sappiamo: tranne uno, e solo per se stesso.

Pixies

Doolittle

(4AD, 1989)

L'importanza dei Pixies per le sorti del rock cosiddetto alternativo era intuibile fin dagli esordi abrasivi del mini-LP COME ON PILGRIM e dell'album SURFER ROSA, ma fu soprattutto dopo l'esplosione dei Nirvana – con l'alternanza "quiete/rumore", che lo stesso Kurt Cobain ammise essere ispirata alla band di Boston – che apparve chiara la loro centralità nella genealogia passata e soprattutto futura dell'indie rock. Peccato che a quel punto il gruppo fosse già sciolto. Per godersi gli attestati di stima avrebbero dovuto attendere la *reunion* dei 2000, quando si accontenteranno più che altro di strappare applausi e soldi facili riproponendo tali e quali le idee di vent'anni prima. Nelle scalette con cui Charles "Black Francis/Frank Black" Thompson, Joey Santiago, Kim "Mrs. John Murphy" Deal (che ha abbandonato definitivamente la band nel 2013) e David Lovering celebrano all'infinito i loro anni giovani, i brani di DOOLITTLE fanno ovviamente la parte del leone. C'è qualche fan che ritiene non sia l'album migliore dei Pixies, ma chi lo pensa è in genere un ammiratore di Steve Albini, qui sostituito dietro il bancone del mixer da Gil Norton. Un certo ammorbidimento degli spigoli è evidente, e fino ad allora non si erano mai ascoltati dai "folletti" pezzi così spudoratamente pop come le deliziose filastrocche *Here Comes Your Man* e *La La Love You*, ma la vena sperimentale e caustica è tutt'altro che prosciugata. Humour nero (*Wave Of Mutilation*, tanto per dire, narra del piacere di andare a schiantarsi in mare con l'auto), ferocia (*I Bleed*, *There Goes My Gun*), aggressività *borderline* (*Crackity Jones*), citazionismo spinto (dalle chitarrine surf e hillbilly al Buñuel virato punk di *Debaser*), istinto melodico (*Hey*), surrealismo struggente (*Monkey Gone To Heaven*). persino influssi latino-americani: DOOLITTLE ricompone gli elementi più disparati in una sintesi nuova, pericolosa, schizofrenica, eccitante. E soprattutto, nonostante gli infiniti tentativi, inimitabile.

The Pop Group

Y

(Radar, 1979)

Se la storia della musica è piena di dischi "difficili", pochi "fanno male" come l'esordio del Pop Group. Sin dalla ragione sociale, i cinque punk della multietnica Bristol innamorati di free jazz, funk e soul risolsero una serie di contraddizioni, su tutte quella di ingabbiare un vigore adrenalinico prossimo alla ferocia all'interno di strutture che lo rendessero ancor più estremo. Uno dei gruppi meno "pop" di sempre sapeva infatti scegliere accuratamente i propri numi tutelari (il dub integralista omaggio del coproduttore Dennis Bovell, già con Linton Kwesi Johnson; Can e Captain Beefheart; Sun Ra e Cecil Taylor) e mettere a nudo nei contenuti i mali del capitalismo. L'unica soluzione possibile essendo il ritorno alle radici tribali dell'uomo annunciato da una copertina – vi è ritratto il popolo del fango della Papua Nuova Guinea – perfetta per introdurre la graffiante sarabanda che, mescolando cerebralità e negritudine, investe in modo letteralmente fisico l'ascoltatore (*Thief Of Fire*, *Blood Money*, *Snow Girl*), caos che insegue la palingenesi per incontrarla tra le pieghe della scabra, struggente poesia di *Savage Sea*. Da questa materia pulsante di rabbia – dionisiaca, costruttiva, vitale – e di ribellismo pieno di cause emergono un'attitudine astratta ma pure concreta (*We Are Time*, *Don't Call Me Pain*) e l'idealismo e la ricchezza di idee possibili solo allora (*Don't Sell Your Dreams*, *The Boys From Brazil*). Tanta intensità porterà alla diaspora dopo il ruvido FOR HOW MUCH LONGER DO WE TOLERATE MASS MURDER? e un singolo più tour a metà con le Slits. Il cantante Mark Stewart indagherà nuove frontiere di ricerca e impegno – da avere senza esitare il reggae post-atomico di LEARNING TO COPE WITH COWARDICE – e gli altri offriranno sonorità analoghe benché meno abrasive con Pigbag, Maximum Joy e Rip, Rig & Panic. Saggiamente, la *reunion* che a metà anni '10 fruttava un paio di album si teneva lontana da eccessi e spigoli; così giovani e arrabbiati, nella vita, si può essere una volta sola.

Portishead

Dummy

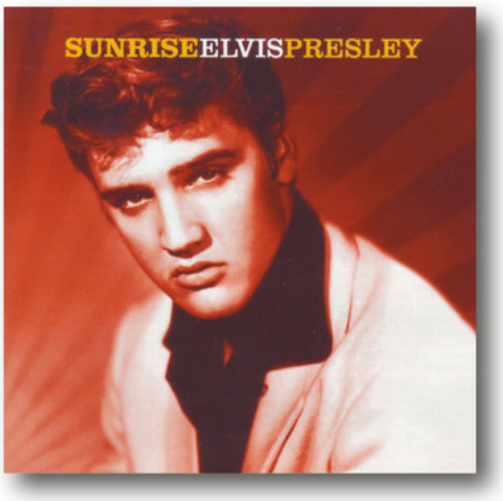
(Go Beat!, 1994)

Non se ne fossero impadroniti i gruppi che mischiavano metal e punk, il concetto di "crossover" avrebbe potuto avere nei Portishead i suoi alfieri più rappresentativi. In fondo, pochi altri dischi nella storia del pop hanno sovrapposto grammatiche musicali eterogenee e pubblici diversi quanto DUMMY, esordio del trio di Bristol. Un album che mescola il soul più raffinato all'elettronica più spettrale, il retaggio folk evidente nelle corde vocali della cantante Beth Gibbons e gli scorci cinematografici presi in prestito da compositori di colonne sonore Sixties come Lalo Schifrin e John Barry. Passato e futuro resi contemporanei dalla battuta lenta, profonda, a tratti forse anche opprimente, escogitata come linguaggio unificante da quel rigoroso architetto dei suoni chiamato Geoff Barrow, che con il chitarrista Adrian Utley completa il triangolo.
Più che una soluzione artistica, l'elogio della lentezza è una visione del mondo. Un'estetica, "campionata" anch'essa da fin troppa altra gente con meno talento e fantasia. Le radici del trip-hop (una volta tanto, una definizione semanticamente azzeccata) affondano, com'è ovvio, nel dub e negli influssi giamaicani degli amici bristoliani Massive Attack e Tricky, ma in pezzi come *Sour Times, Numb* e *Glory Box* (quest'ultimo basato su un campionamento di Isaac Hayes) si approda a una forma di blues cibernetico slegato da qualunque pulsione dance. Un paesaggio fantastico nel quale, considerata la quantità devastante di tristezza che lo abita, nessuno forse vorrebbe vivere ma che per lo spazio di tre quarti d'ora offre, come in sogno, una delle più perfette visioni sonore dello *spleen*, condizione dell'animo umano che sembra nata apposta per descrivere i Portishead, e il trip-hop in generale. Un classico assoluto, per una volta riconosciuto come tale dai suoi contemporanei. Persino troppo: è stato probabilmente anche il successo di DUMMY a pesare sul futuro del gruppo, che gli avrebbe faticosamente dato un seguito nel 1997 per poi andare in ibernazione e tornare – bene – dodici anni dopo.

Elvis Presley

Sunrise

(RCA, 1999)



Sentitelo Elvis, in una delle sue prime interviste, e intenderete perché dagli afroamericani fu accettato *sic et simpliciter*: “La gente di colore è andata avanti a cantare e suonare la musica che faccio io ora per più anni di quanti io stesso sappia. La suonavano in questo modo nelle loro case e nei loro ritrovi e nessuno ci badava finché non l’ho portata alla luce, prendendola a loro. A Tupelo, nel Mississippi, sentivo spesso il vecchio Arthur Crudup fare quello che faccio io adesso”. Il che è esatto ma non del tutto. La *That’s Alright Mama* di Elvis è la stessa di “Big Boy” ma è diversa: c’è un infinitesimale scarto dato dall’incosciente giovinezza di Presley e dal suo retroterra socioculturale ed è questo scarto che da allora chiamiamo rock’n’roll. Una rivoluzione musicale e di costume. All’inconsapevole Elvis bastò dimenare le gambe e compiere un allusivo movimento con il bacino per mandare in pezzi duemila anni di dicotomia spirito/corpo. Ecco perché venne ritenuto tanto *pericoloso*. Ecco perché l’America WASP inorridì vedendo i suoi giovani impazzire per quel pervertito che si comportava come un *negro*. Ecco le ragioni di una censura che non arretrò dinnanzi al ridicolo: all’“Ed Sullivan Show”, nell’ottobre 1956, venne data disposizione di inquadrarlo solo dalla vita in su. Vano tentativo di disinnescare una bomba che già era esplosa e non c’era modo di rimetterne assieme i pezzi. Nel pieno del secolo nuovo si può asserire con cognizione di causa che sia stato uno degli eventi chiave della storia del Novecento e, a decenni dalla morte, è soprattutto per questo che merita tornare sulla figura di Elvis Presley.

Artisticamente, sebbene tanto di apprezzabile ci sia anche dopo, l’unico Elvis imprescindibile è quello compreso fra la prima seduta di registrazione per la Sun e l’arruolamento nell’esercito nel marzo 1958 (già da due anni e mezzo era approdato alla RCA). Ci avesse lasciati allora, come Buddy Holly o Eddie Cochran, la storia della musica popolare non sarebbe stata sostanzialmente diversa. Aveva già fatto il suo. Tutto l’Elvis di cui avete *bisogno* è nei cinque singoli che pubblicò per l’etichetta di Sam Phillips fra il 1954 e il 1955, invariabilmente con un “blues” su un lato e un “country” sull’altro.

Primal Scream

Screamadelica

(Creation, 1991)

Quasi trenta gli anni trascorsi da un 1991 che fu l'ultimo, autentico scossone per la musica giovanile. Tra le altre cose, allora si affermava la commistione assoluta tra generi che è cifra distintiva dell'oggi, con capisaldi due lavori meravigliosi che sconfissero definitivamente i pregiudizi dei puristi rock verso la *club culture*: BLUE LINES dei Massive Attack e SCREAMADELICA giungono a medesimi esiti da punti di partenza opposti. In transito dal revival dei '60 alla dance, i Primal Scream scioglievano Byrds, Love e Brian Wilson dentro al comune prefisso *acid*, cogliendo in pieno il nuovo hippismo che nell'estate dell'89 si diffuse da Ibiza a Londra tramite una musica ipnotica e martellante e al relativo consumo di ecstasy. In quei giorni, la Creation inviava a Andrew Weatherall (ex roadie dei Clash divenuto DJ e giornalista) una copia del secondo LP omonimo dei Primal Scream. Incuriosito da *I'm Losing More Than I'll Ever Have*, questi imitava il collega Paul Oakenfold (in studio con gli Happy Mondays per cambiare i connotati all'indie britannico), lo remixava e otteneva *Loaded*, anticipo di trip-hop che dilatava *Sympathy For The Devil*.

Il dado era tratto: significativamente, si registrava con Weatherall ma pure con l'ex P.I.L. Jah Wobble, gli Orb e Jimmy Miller (il produttore storico dei Rolling Stones) impastando passato e futuro e, con l'ispirazione del dub, utilizzando lo studio come un vero e proprio strumento. Nei due estremi iniziali dell'innodia gospel-rock *Movin' On Up* e del geniale stravolgimento di *Slip Inside This House* dei 13th Floor Elevators c'è l'essenza di un programmatico doppio che è caleidoscopica ma compatta unione tra classicismo (*Damaged*) e modernismo (la ripescata *Loaded*, *Come Together*), hip-house sensuale (*Don't Fight It, Feel It*) ed etereo dream pop (*Higher Than The Sun*), jazz privo di gravità e incursioni etniche. Da novello SGT. PEPPER'S…, il terzo album dei Primal Scream sparge attorno a sé l'anima contaminata di un'epoca che sta contribuendo a plasmare; il riscontro sarà unanime, la forma di pietra miliare istantanea.

Prince

Sign O' The Times

(Paisley Park, 1987)

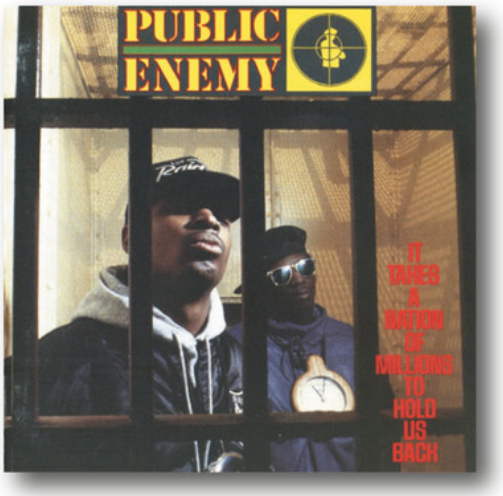
Se l'autore non ci avesse intempestivamente lasciati nel 2016, cinquantasettenne, forse prima o poi avremmo avuto il "director's cut" di SIGN O' THE TIMES. Forse prima o poi Prince si sarebbe messo d'accordo con la vecchia etichetta, il divorzio dalla quale era stato tempestoso assai, e ce lo avrebbe fatto ascoltare come avrebbe dovuto essere. Triplo nelle intenzioni dell'artefice, SIGN O' THE TIMES perdeva per strada diversi brani e si riduceva a doppio su vigorose sollecitazioni di una casa discografica per un verso innervosita dalle bizze del signor Roger Nelson, per un altro da un declino commerciale evidente per quanto relativo, giacché non poteva essere facile dare un seguito a un album che nel 1984 – l'anno di BORN IN THE U.S.A.! – aveva occupato per ventiquattro settimane il primo posto della classifica statunitense totalizzando quei dieci milioni di copie. Difatti il successore di PURPLE RAIN, AROUND THE WORLD IN A DAY, vendeva meno della metà (che è sempre un bel vendere) e qualcosa doveva c'entrarci che Prince non avesse dato al pubblico quanto il pubblico si attendeva a quel punto da lui, vale a dire electrofunk con sfumature wave e qualche languore soul, ma una strana "cosa" psichedelica. Quando PARADE si arrestava al n.3 (pur producendo l'ennesimo singolo n.1, *Kiss*) in Warner suonavano tutti gli allarmi e così il progetto CRYSTAL BALL veniva cassato. Lampante dimostrazione di come la gratitudine non sia di questo mondo, se si pensa alle milionate di dischi vendute da Prince prima di PURPLE RAIN.

Ma forse è andata bene così, giacché SIGN O' THE TIMES pare perfetto e dunque non perfettibile, variegato ma coeso e coerente come probabilmente non sarebbe stato senza i tagli. C'è una *Kiss* più veloce (*Play In The Sunshine*), c'è della electro (*Housequake*, *Hot Thing*), c'è del blues abbastanza canonico (*Slow Love*) e dell'altro a bagno nell'acido (*The Cross*), ci sono una strizzata d'occhio a Barry White (*If I Was Your Girlfriend*), una ai Parliament (*It's Gonna Be A Beautiful Night*), un lento da struscio e da urlo (*Adore*, impreziosito dalla non accreditata tromba di Miles Davis). Sono comunque ottanta minuti e non si butta niente.

Public Enemy

It Takes A Nation Of Millions To Hold Us Back

(Def Jam, 1988)



Ha provveduto Chuck D a dare di questo disco la definizione più pregnante: "Volevo che fosse il WHAT'S GOING ON della sua generazione". Impresa portata a buon fine: così come il capolavoro di Marvin Gaye offre un perfetto ritratto dell'America nera di inizio '70, IT TAKES A NATION… fa lo stesso per quella di fine '80. Album chiave per comprenderla, rese Chuck D e soci una presenza centrale nella cultura afroamericana, la posse più rispettata dell'hip hop e la più seguita dal pubblico del rock. Bill Stephney l'aveva portata alla Def Jam perché convinto di avere trovato un incrocio fra Run-D.M.C. e Clash e la sua intuizione si rivelava giusta. Già premiati nel 1987 dalla critica e da più che discrete vendite per il dinamitardo YO! BUM RUSH THE SHOW, i Public Enemy agguantavano il primo platino e si apprestavano, loro che volevano essere (parole ancora di Chuck D) "la CNN nera", a diventare argomento di apertura dei telegiornali e oggetto di inchieste giornalistiche di testate non musicali.

Se YO! BUM RUSH THE SHOW era stato esordio stupefacente che ne metteva già bene a fuoco il suono – amalgama al vetriolo di chitarre acuminate e scratching, sirene, clacson, colpi d'arma da fuoco e altri assortiti rumori, tenuto assieme da una scura pulsazione funk – e con esso un'immagine barricadera mutuata dalle Pantere Nere, IT TAKES A NATION… sistemava gli ultimi dettagli. Cita subito il Gil Scott-Heron di *The Revolution Will Not Be Televised*, si fa ispirare dai Last Poets e da Malcolm X, parla una lingua abbastanza sofisticata da potere essere interpretata secondo vari piani di lettura e abbastanza semplice da potere essere compresa nei ghetti e dai ragazzi bianchi che guardano MTV. Il metal-rap di *Bring The Noise*, il drive funky di *Don't Believe The Hype*, *Mind Terrorist*, *Party For Your Right To Fight*, il cyberhythm'n'blues di *She Watch Channel Zero*, le collisioni fiati/scratching di *Night Of The Living Baseheads* concorrono a dare vita a un album che in molti considerano il più grande di sempre dell'hip hop. Si può discuterne. Comunque sia: un disco che niente ha perso in efficacia. E non è anche da ciò che si riconoscono i classici?

Public Image Ltd.

The Metal Box

(Virgin, 1979)

Se non vi è dubbio che l'impatto che ebbero i Sex Pistols sul rock e sul costume britannici fu enorme e devastante, crediamo di non dire un'eresia se affermiamo che, sotto il profilo puramente musicale, la seconda formazione capitanata da John "non più Rotten" Lydon fu incomparabilmente più innovativa. Laddove i Pistols erano perfettamente inseriti in una tradizione di rock'n'roll stradaiolo (Eddie Cochran, i Who, gli Stooges degli antesignani) e addirittura pop nelle melodie, i Public Image Ltd. si collocheranno da subito al di fuori di un canone di rock "classico". Se nei Pistols Rotten era fondamentale per scelte estetiche e magnetismo, ma non ebbe mai una grande influenza su un sound plasmato in primis da Glen Matlock, dei P.I.L. sarà da subito e sempre non solo il *frontman* ma anche e soprattutto la mente – per i primi anni in proficua simbiosi con Jah Wobble e Keith Levine; poi da solo, con ispirazione in calando ma coerenza intatta.
Nove mesi appena separano lo scioglimento del gruppo di *God Save The Queen* da *Public Image*, il 45 giri con cui Lydon presenta la nuova creatura cantando "non sono lo stesso di quando ho iniziato". Altri due e, iconoclasticamente sotto Natale, raggiunge i negozi il blasfemo esordio adulto FIRST ISSUE. Non uno stacco così netto rispetto al punk come parve all'epoca, tuttavia già un'indicazione che i P.I.L. andranno oltre. In essi Lydon riversa il suo amore per Captain Beefheart, il reggae, il krautrock, i Van Der Graaf Generator. Il capolavoro arriva con THE METAL BOX (titolo pleonastico: l'edizione originale consta di tre mix all'interno di una scatola circolare di metallo; la stampa successiva, nella più canonica forma di doppio LP con una normale copertina, si chiamerà non meno pleonasticamente SECOND EDITION). Sono dodici brani claustrofobici ove la voce è un lamento malevolo, la chitarra uno stiletto acuminato che martirizza il cuore pulsante di basso e batteria. Fra echi dub e accelerazioni clamorosamente proto-house.

Queens Of The Stone Age

Songs For The Deaf

(Interscope, 2002)

Fondati nella seconda metà degli anni '90 da Josh Homme, chitarrista (qui pure cantante) già alla guida dei Kyuss, i Queens Of The Stone Age hanno saputo portare lo stoner rock della band-madre fuori dall'underground, rendendolo a sorpresa un fenomeno da classifica. Avviato nel 2000 con il precedente RATED R, il processo si è definitivamente concretizzato con questo terzo album, secondo e ultimo a presentare come spalla compositiva del leader un altro ex Kyuss, il bassista (in quattro brani anche alla voce) Nick Oliveri: un concentrato esplosivo di hard rock "alieno", visioni lisergiche, contaminazioni più o meno audaci, illuminanti fantasie pop e indole (a stento trattenuta) alla jam.
Magmatico ed estroso, il sound della compagine californiana si avvale dei preziosi contributi di altri due famosi membri stabili – Dave Grohl dei Foo Fighters, ritornato batterista come nei Nirvana, e Mark Lanegan, al microfono in tre episodi – e di numerosi ospiti che conferiscono colori speciali ad *Another Love Song*, resa ancor più solenne da e-bow e organo, e alla magnifica *Mosquito Song*, che parte eterea e malinconica per poi acquisire toni sempre morbidi ma più pieni con gli innesti di pianoforte, archi, fiati e accordion. Il resto è rock'n'roll tellurico e piuttosto cupo, ora crudo e acido (specie quando al canto c'è Oliveri) e ora incline alla melodia, imbevuto di un senso di libertà rarissimo da riscontrare nelle produzioni coeve e più che mai in quelle major: un'affascinante tendenza a lasciarsi andare sviluppata in trame ipnotiche, sospese fra vigore ed evocatività, che non nascondono i saldi legami con Seventies e Sixties ma che in qualche modo appaiono nuove. Rivoluzionato l'organico attorno a Homme, le Regine continueranno a furoreggiare sui palchi, ma i loro dischi successivi non sapranno replicare appieno – LULLABIES TO PARALIZE, del 2005, ci andrà comunque vicino – il torbido incanto di SONGS FOR THE DEAF, concepito come "colonna sonora" di un ipotetico viaggio in auto da Los Angeles a Joshua Tree.

Quicksilver Messenger Service

Happy Trails

(Capitol, 1969)

Della San Francisco del magico biennio psichedelico ’66-’67 i Quicksilver Messenger Service sono i protagonisti principe con Jefferson Airplane e Grateful Dead, invariabilmente presenti nei momenti cruciali – allo “Human Be In” come al “Monterey Pop Festival” – e perennemente in cartellone al Fillmore come all’Avalon Ballroom. Eppure: preceduto di qualche mese dalla partecipazione con due brani non autografi – una versione definitiva della narcotica *Codine*; una singolare lettura di quella *Babe I’m Gonna Leave You* che i Led Zeppelin renderanno ben più efficacemente – alla colonna sonora del film(etto) *Revolution*, l’omonimo debutto a 33 giri dei Nostri non vedrà la luce che nel maggio 1968, Jefferson e Dead già superstar. Nella vulgata comune è un LP interessante, certamente gradevole ma colpevole del medesimo peccato che macchia GRATEFUL DEAD, ossia di non riuscire a riprodurre la magia dei concerti. È vero solo in parte e, di sicuro, non per il gran finale di *The Fool*: 12’10” onirici e sulfurei, eterei e turgidi, gioco in moviola di vuoti e pieni, sublime western mentale che Morricone per certo apprezzerebbe. Per il successore si riteneva in ogni caso saggio organizzarsi altrimenti.

E però HAPPY TRAILS, in massima parte registrato dal vivo nel novembre 1968 e spedito nei negozi cinque mesi dopo, in *The Fool* già era contenuto pressoché per intero. Non fanno che portarne alle conseguenze estreme l’idea di un acid rock concepito come fosse free jazz i venticinque minuti mozzafiato di una *Who Do You Love* – da Bo Diddley – qui tribale e là ustionante, rarefatta ma muscolare, che ora è liturgia e un attimo dopo gorgo orroroso che inghiotte per risputare al centro di una favola. Qui gli anni ’60 più arditi. Qui, da qualche parte fra *Sister Ray* e *Dark Star*. Qui, oppure in un secondo lato che parte ancora da Bo Diddley, stavolta da *Mona*, per approdare, avendo lambito qualsiasi landa fra il flamenco e il blues, al country da vaudeville di una traccia omonima con tanto di fischiettata. E di nuovo Morricone approverebbe.

Radiohead

Kid A

(Parlophone, 2000)

Affascina come lungo la loro fortunata carriera i Radiohead (Thom Yorke: voce; Ed O'Brien: chitarra; Phil Selway: batteria; i fratelli Greenwood, Colin al basso e il più giovane Jonny a chitarra e tastiere), abbiano vissuto più esistenze. Dall'epico e acerbo PABLO HONEY alla messa in discussione dell'idea di "grande gruppo pop" realizzata con THE BENDS – pensando forse a Pink Floyd o U2; per certi versi loro simili che, guarda caso, si finisce per odiare o adorare incondizionatamente – emerge un febbrile gettare via quanto appena costruito per guardare avanti. Con tenacia, risolutezza e quel pizzico di freddezza che è figlio della contemporaneità, i Radiohead hanno insomma sempre osato.
In KID A l'hanno fatto più che altrove, perché pochi avrebbero avuto il coraggio di sparire per un triennio e sperimentare – come nei '60 e '70: all'epoca, comunque, era normale – senza perdere l'abilità a scrivere splendide canzoni. Fuggendo da un'emotività massificata e da un populismo dei sentimenti che ne avrebbero fatto macchiette poco credibili, eccoli a riflettere sul senso del proprio operato e ad approfittare delle nuove tecnologie (anche mediatiche: il lancio promozionale del disco fu curato minuziosamente dal sito Internet) per gettarsi in un rigoglioso iperspazio. In un "non luogo" dove la voce funge da strumento e il recente passato (ne conservano traccia la malinconica *How To Disappear Completely* e una nervosa *Morning Bell*) è trasfigurato in suggestioni elettroniche tra vintage e modernismo (la traccia omonima, *Everything In Its Right Place*), in tambureggiamenti post-blues (*The National Anthem*) e sospensioni ambient (*Treefinger*), in sensazionali incursioni danzabili (*Idioteque*) e ipotesi di colonne sonore (*Motion Picture Soundtrack*). Inizia qui una sottile critica della musica che i successivi lavori proseguiranno guardando alla sostanza del suono e all'esempio di quei Talking Heads cui i cinque devono anche il nome. A dir poco, un momento fondamentale nell'evoluzione del (dopo) rock.

Rage Against The Machine

Rage Against The Machine

(Epic, 1992)

I Rage Against The Machine sono stati definiti eredi degli MC5, e questo loro deflagrante debutto spiega alla perfezione perchè: come il ruvido e convulso hard-punk della storica compagine di Detroit ha segnato nel profondo la (contro)cultura del periodo a cavallo tra ’60 e ’70, così il punk-metal “rappato” del quartetto di Los Angeles, caratterizzato da testi *anti-establishment* tanto rabbiosi quanto espliciti, ha marchiato a fuoco gli ambienti rock dei ’90 con quattro album di livello sempre alto. Suscitando magari qualche perplessità di carattere concettuale – come armonizzare sincera ribellione al sistema e contratto major? – ma non offrendo comunque il fianco alle critiche in virtù di comportamenti e prese di posizione anche scomode, del tutto in linea con un Credo sintetizzato dell’impressionante immagine di copertina (un bonzo datosi fuoco per protesta). Non da meno sono i meriti artistici: estremizzando in una chiave tra l’hardcore e il metal il recupero del patrimonio black già messo in atto dai concittadini Red Hot Chili Peppers, e attingendo a piene mani dal rap d’assalto dei Public Enemy, l’ensemble californiano ha saputo sviluppare una sintesi personale ed efficacissima in termini di impatto fisico e organizzazione musicale, monolitica e nel contempo policroma nonostante il rifiuto di campionamenti ed elettronica e l’esclusivo ricorso ai suoni rock di chitarre (Tom Morello), basso (Tim Commerford) e batteria (Brad Wilk). Senza dimenticare, naturalmente, il canto al vetriolo dello sciamano Zack De La Rocha, frenetico performer di straordinario carisma.
Voce delle minoranze discriminate e oppresse, in accordo con la loro natura meticcia e il loro attivismo politico-sociale, i Rage Against The Machine sono stati il cardine dell’evoluzione del cosiddetto crossover: il DNA dei Korn, dei Deftones o dei Limp Bizkit è tutto in questi cinquantatré minuti, impresso nelle note di fuoco di inni ormai consacrati alla storia quali *Killing In The Name*, *Bullet In The Head*, *Know Your Enemy*, *Wake Up* o *Freedom*.

Ramones

Ramones

(Sire, 1976)

Mentre in Gran Bretagna i Sex Pistols stavano iniziando il loro assalto allo status quo musicale, dall'altra parte dell'Atlantico i Ramones avevano già dato alle stampe il loro primo album, senza dubbio uno dei dischi più influenti dell'epopea rock. Se è vero che la band di Johnny Rotten ha fornito al punk, oltre a un pugno di formidabili inni, la spinta pubblicitaria necessaria per affermarsi a livello planetario, è altrettanto innegabile che le basi di suono ed estetica del movimento sono state gettate a New York dalla scena cresciuta poco prima della metà dei '70 attorno al club CBGB's. Di tale scena, comprendente altri personaggi di spicco quali Patti Smith, Television e Heartbreakers, la congrega dei quattro "finti fratelli portoricani" è stata la punta di diamante, quantomeno nell'ottica del recupero del rock'n'roll secco ed essenziale che il punk fissava come suo obiettivo stilistico primario assieme alla asprezza delle esecuzioni. Con i loro brani da due minuti – che in concerto venivano proposti in rapidissima successione e con gli "one-two-three-four" come solo intercalare – dove l'istintività e la compattezza del garage dei '60 sposano pop, surf e bubblegum music, Joey, Johnny, Dee Dee e Tommy hanno inventato un perfetto modello di canzone ribelle per teenager incazzati ma anche (e soprattutto) bisognosi di eccitazione e divertimento; così come il loro look finto-spontaneo fatto di jeans strappati, scarpe da tennis e giubbotti di pelle indossato sopra le T-shirt è diventato una specie di marchio di fabbrica.

Primo atto di una lunga discografia che regalerà parecchie altre prove di alto livello (anche se inevitabilmente più di maniera), l'omonimo esordio dell'ensemble americano – quattordici episodi compressi in mezz'ora: *Beat On The Brat*, *Now I Wanna Sniff Some Glue* e il mitico *Blitzkrieg Bop* alcuni dei più memorabili – è l'urlo con il quale una generazione confusa ma non persa chiedeva semplicità, immediatezza e buone (e forti) vibrazioni. Tra muri di distorsione, cadenze mozzafiato e testi spesso ammicanti al demenziale.

Otis Redding

Otis Blue

(Volt, 1965)

Assai diverse le circostanze delle premature scomparse (ventiseienne l'uno, ventisettenne l'altro), le vicende artistiche di Otis Redding e Jimi Hendrix questo hanno in comune oltre al trionfo al "Monterey Festival" del 1967 poi immortalato in un 33 giri condiviso: che si consumarono in un triennio appena (quella del secondo cominciava mentre quella del primo finiva) e che i due furono prima di Prince gli ultimi artisti di colore ad avere un impatto forte sul pubblico ormai quasi esclusivamente bianco del rock.
Scavando, altro si trova: ad esempio che Otis iniziò la sua carriera imitando il concittadino (Macon, Georgia) Little Richard e che Jimi ebbe i primi assaggi di gloria proprio suonando con l'uomo di *Tutti Frutti*. Sono però curiosità e ciò che conta è quanto si diceva riguardo al rapporto con la platea bianca. Il chitarrista la conquistò con geniale pirotecnia, il cantante con un non meno geniale e istintivo ecumenismo. Paradigmatica a tal riguardo la scaletta di quello che tanti ritengono l'album soul per antonomasia: tre riletture che passano al vaglio ogni Sam Cooke possibile (da quello sentimentale di *Wonderful World* a quello politicamente consapevole di *Change Gonna Come* per tramite del ballo sfrenato di *Shake*), del sofisticato soul virato pop (*My Girl* dei Temptations) e dell'altro più terrigno (*Down In The Valley* di Solomon Burke e *You Don't Miss Your Water* di William Bell), un classico del blues elettrico (*Rock Me Baby* di B.B. King) e una versione propulsa da fiati stentorei di uno dei successi rock del momento (*Satisfaction*).
Per arrivare a undici bisogna aggiungere i tre originali: l'atavica sofferenza di *Ole Man Trouble* cui fa da contraltare il proclama di fierezza di *Respect*; lo struggente peana d'amore *I've Been Loving You Too Long*. Esito: un classico insieme appieno del suo tempo e fuori dal tempo. La quintessenza del soul sudista. In un mondo migliore di questo, l'aereo che il 10 dicembre 1967 lo portava da Cleveland a Madison assieme ai Bar-Kays non è mai caduto e Otis ha cambiato la storia della musica popolare del XX secolo molto più di quanto non gli permise un destino cinico e baro.

Red Hot Chili Peppers

Blood Sugar Sex Magik

(Warner Bros, 1991)

Hanno impiegato parecchio, i Red Hot Chili Peppers, per confezionare il loro capolavoro: sette anni di attività ufficiale e ben cinque dischi, a smentire la consolidata regola che vuole i gruppi – specie quelli di successo – offrire il meglio di sè agli inizi della carriera. A seguire l'appena meno incisivo MOTHER'S MILK, che aveva registrato il debutto del chitarrista John Frusciante (dimissionario nella primavera del 1992; ritornerà in organico solo sul finire del decennio, per poi riandarsene nel 2009), il debutto per la Warner Bros sancisce la raggiunta maturità del suono del quartetto californiano: un'incandescente miscela di rock'n'roll opportunamente "punkizzato" e funk dagli accenti hip hop insaporita da aperture Sixties in odore di psichedelia, per diciassette episodi all'insegna del divertimento, delle allusioni sessuali più o meno esplicite, dell'energia allo stato puro scandita dal basso vulcanico di Flea e dalla batteria fantasiosa di Chad Smith, del virtuosismo spontaneo di Frusciante, della voce camaleontica di Anthony Kiedis. Il tutto governato dal produttore Rick Rubin, abilissimo nel liberare nel modo più efficace la carica che l'ensemble aveva fino ad allora involontariamente compresso.
Nonostante l'indirizzo non proprio *easy*, l'album spalancò ai Red Hot Chili Peppers la strada delle grandi fortune commerciali soprattutto grazie a una accattivante ballata, *Under The Bridge*, e all'altro ben più vigoroso singolo *Give It Away*. Ma l'intera scaletta, da *The Power Of Equality* alla cover di *They're Red Hot* di Robert Johnson passando per altri classici come *Suck My Kiss*, *Naked In The Rain*, *The Righteous & The Wicked* e *Sir Psycho Sex*, valorizza la creatività e l'intelligenza di un rock "mutante" che sarà oggetto di decine di tentativi di imitazione e che sarà base per gli infiniti, successivi sviluppi del cosiddetto metal rap. Continueranno poi a cambiare, i Red Hot Chili Peppers, e a raccogliere consensi anche molto più vasti; sono però le architetture di BLOOD SUGAR SEX MAGIK, solide e assieme ardite, a sostenere la loro leggenda.

Lou Reed

Berlin

(RCA, 1973)

BERLIN è il disco che dà un senso al concetto di "opera rock". Non enfatico – per quanto non sia certo il pathos a mancare, tra questi solchi – e pomposo canovaccio musicale a tema, come troppo spesso è accaduto, bensì un atto unico, una vera e propria storia raccontata dall'inizio alla fine e sviluppata con sobrietà e sostanza drammaturgica tramite il mezzo-canzone. BERLIN è il libretto di una tragedia all'ombra del Muro, il diario di una relazione tossica e disperata che negli anni successivi ispirerà tutto un fosco immaginario; non è certo un caso che quello stesso David Bowie che aveva rilanciato la carriera dell'ex Velvet Underground con TRANSFORMER andrà a incidere i suoi capolavori proprio in quella Berlino drogata, livida eppure dolorosamente romantica.
BERLIN è soprattutto il manifesto più maturo della poetica di Lou Reed quando era ancora giovane e perso sul lato selvaggio della strada. Se *Heroin* e *Waiting For The Man* erano racconti brevi newyorkesi, questo è un romanzo mitteleuropeo. Alcuni brani sono poco più che vignette, altri sono tra i più deprimenti mai scritti dal musicista (*How Do You Think It Feels*, l'emotivamente quasi insostenibile *The Kids*, *Oh Jim* e, inevitabilmente, la *Sad Song* su cui cala il sipario), ma è il progetto complessivo dell'opera a possedere quella profondità narrativa cui un "letterato" del rock come Reed ha sempre aspirato. Esagerando un po', si può dire che qui prova a fare il Brecht del rock (il "roll" è del tutto assente), e certo non avrebbe raggiunto gli stessi eccellenti risultati senza il suo Kurt Weill, vale a dire il produttore Bob Ezrin. Atmosfere colme di tristezza, suoni plumbei, una pienezza orchestrale priva di qualunque traccia di esuberanza e di gioia: solo occasionalmente (per esempio nell'elegia funebre di MAGIC & LOSS, o in quella in memoria di Andy Warhol composta assieme a John Cale, SONGS FOR DRELLA) l'artista newyorkese si spoglierà della sua anima più selvatica per inabissarsi in tali oceani di pianto.

Lou Reed

New York

(Sire, 1989)

Gli anni ’80 di Lou Reed erano stati, fino a un certo giorno del 1989, pura e semplice routine da ufficio. Altro che *walk on the wild side*: l’ormai ultraquarantenne marchese De Sade del r’n’r sembrava essersi acquietato in un tran tran fatto di dischi tutti abbastanza simili tra loro – qualcuno buono, vedi THE BLUE MASK, qualcun altro francamente imbarazzante, leggasi MISTRIAL – nei quali replicava una comoda formuletta con i soliti tre accordi, azzardando ogni tanto impacciati aggiornamenti sonori illudendosi di restare al passo con la modernità. Poi, appunto, un bel giorno del 1989 appare nei negozi il suo ultimo disco del decennio e bang!, riecco il Lou dei bei tempi: affilato, perverso, spietatamente essenziale, capace di mettere in musica dei veri e propri “corti” cinematografici che, non se ne fosse andato un paio di anni prima, avrebbero ancora strappato un sorriso al suo vecchio mentore Andy Warhol. Sempre i soliti tre accordi, ci mancherebbe, ma questa volta funzionano alla grande.
Coadiuvato da un solido trio di musicisti – Mike Rathke alla chitarra, Rob Wasserman al basso, Fred Mahler alla batteria – Reed scioglie il peana definitivo alla sua città, con canzoni che arrivano dritte al punto e che in tre o quattro minuti dipingono un mondo intero. La Grande Mela è sfondo reale ma anche metaforico: si passa dai *Dirty Blvd.* di Manhattan al Vietnam evocato in *Xmas In February*, dalle romanze metropolitane di *Romeo Had Juliet* al sarcasmo politico di *Good Evening Mr.Waldheim*, dallo spettro dell’Aids di *Halloween Parade* alle pennellate di poesia minimalista di *Last Great American Whale*. Raramente nella discografia del Nostro l’economia sonora si è sposata altrettanto bene con la ricchezza espressiva. NEW YORK è Lou Reed colto in un momento di ispirazione folgorante: finalmente libero dal ruolo di “maledetto” interpretato in gioventù, e un attimo prima di entrare nei panni dell’artista “maturo” che ha rivestito da lì in poi, salvo rare eccezioni.

R.E.M.

Murmur

(I.R.S., 1983)

Nel maggio 1982 i R.E.M. firmavano l'accordo che li legherà per cinque anni e altrettanti album alla I.R.S. Quanto ci tenesse l'etichetta di Miles Copeland ad assicurarsi le loro prestazioni è certificato da concessioni inusuali per un complesso ai primi passi: l'ultima parola su registrazioni, missaggi, copertine, video e ogni iniziativa promozionale. Conquiste che i Georgiani pagavano in soldoni – letteralmente, in percentuali sulle vendite – ma più che un sacrificio un investimento che frutterà. L'unico compromesso era che si procedesse a pubblicare un mini pronto da qualche mese e che Stipe, Buck, Mills e Berry avrebbero voluto accantonare. CHRONIC TOWN usciva in agosto, salutato da ottime recensioni e vendite più che discrete, e creava grandi aspettative per un LP "vero". MURMUR non le deluderà.

Ogni album di rock'n'roll che aspiri a essere detto "classico" ha bisogno di un inno per decollare e *Radio Free Europe* ben si prestava alla bisogna. Troppo significativa per restare relegata su un 45 giri poco più che clandestino (lo aveva pubblicato nel luglio 1981 la minuscola Hib-Tone), tutta giocata sul contrapporsi e l'intersecarsi di una chitarra Sixties e un basso debitore tanto alla new wave che alla disco, è svelta a imprimersi nella memoria grazie al piglio per l'appunto innodico e a un ritornello di strepitosa immediatezza. Occupa il gradino più alto di un podio che posiziona sul secondo e sul terzo i due brani, *Talk About The Passion* e *Shaking Through*, che più di tutti contribuivano ad accendere un dibattito così riassumibile: i R.E.M. sono "i nuovi Byrds"? Per un buon lustro non un articolo, non una recensione si asterranno dal chiamare in causa i vessilliferi del jingle-jangle. Colpa della marca della chitarra di Peter Buck – fatalmente Rickenbacker – e del suo suono peculiare, ma i R.E.M. hanno sempre dichiarato che dei Byrds avevano una conoscenza superficiale e gli si può credere. Più che da McGuinn e soci furono influenzati dapprincipio dai Velvet Underground più quieti, e in seconda istanza da The Band e dall'algido funk dei Gang Of Four, e su tali influenze si sono spese molte meno parole.

Stan Ridgway

The Big Heat

(IRS, 1986)

C'era anche un pizzico di amara ironia, nel titolo della raccolta che nei primi '90 funse da riassunto degli anni di Stan Ridgway alla corte IRS: SONGS THAT MADE THIS COUNTRY GREAT, vale a dire *Canzoni che hanno reso grande questo paese*. Sul piano artistico, nulla da obiettare. Peccato solo che l'America (e, di riflesso, il mondo) non abbiano quasi notato le suddette canzoni, e che il loro dotatissimo autore sia rimasto un'icona per pochi, confinato nell'aureo limbo dei personaggi di culto.
Esordio da solista dopo un lustro di training come cantante e anima degli indimenticati Wall Of Voodoo, THE BIG HEAT è il capolavoro di un hobo metropolitano dotato di una infondibile voce dai toni vagamente metallici e di doti compositive davvero fuori dal comune; sia per quanto riguarda le storie raccontate nei testi, mini-sceneggiature dal gusto spesso visionario esposte con maestria da esperto "burattinaio di parole", sia nelle architetture musicali che le sostengono, magicamente sospese tra richiamo delle radici e attrazione verso un domani che oggi rimane "oggi" e non è ancora diventato "ieri". Ombrosi, ipnotici e intensissimi sul piano emotivo, questi brani non sono rappresentativi di nient'altro se non di loro stessi: Stan Ridgway non ha mai fatto tendenza, avuto epigoni o suscitato fantasie di clonazione. La sua forza è nel suo personalissimo carisma, nel suo saper danzare sul filo che separa la malinconia dal brio, nella sua capacità di far convivere senza attriti le tastiere elettroniche con strumenti classici come il violino o l'armonica. È invecchiato splendidamente, THE BIG HEAT, anche se certi legnosi *ta-pum* sintetici di chiara scuola '80 ne rivelano l'età: fotografia dalle tinte livide, ma dagli ammalianti chiaroscuri, di una Los Angeles un po' stile *Blade Runner* dove i replicanti camminano liberi e possono amare. Arduo, se non impossibile, ascoltare episodi come la *title track*, *Can't Stop The Show*, *Walkin' Home Alone*, *Drive She Said* e *Camouflage* senza subirne le profonde suggestioni.

The Rolling Stones

Exile On Main St.

(Rolling Stones, 1972)

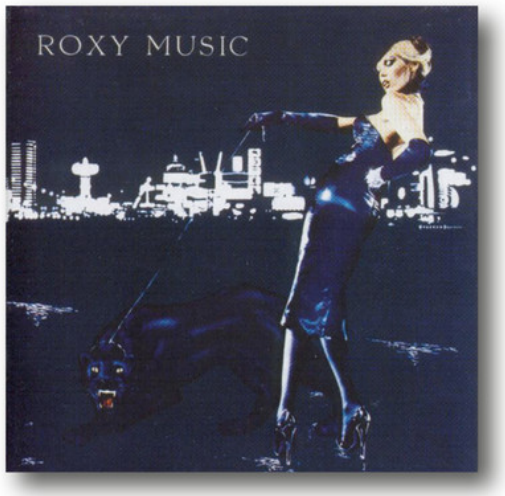
Le foto promozionali in un bianco/nero non molto contrastato scattate da Dominique Tarle nella villa in Costa Azzurra dove EXILE ON MAIN ST. fu in buona parte registrato ben sintetizzano il *mood* che generò l'album e l'humus vitale che lo nutrì. Vi si allunga l'ombra della decadenza, uno degli elementi principali di un quadro dipinto anche con i colori della sporcizia, della complicità, del sesso, degli usi e abusi di alcol e stupefacenti, della spavalderia di chi sa di aver raggiunto il top e di poter guardare il mondo dall'alto in basso, magari sputacchiandoci un po' sopra per farsi quattro risate. Di tutto ciò i sessantasette minuti del disco, suddivisi ai tempi in due vinili a 33 giri, sono l'ideale colonna sonora: il ritratto fedele di una band che dalle policrome illusioni e dall'incoscienza dei '60, assai benevoli nel regalarle fama planetaria con tutte le relative controindicazioni, si trovava catapultata nelle incognite del decennio successivo.

Secondo LP per l'etichetta di proprietà del gruppo, secondo con Mick Taylor in formazione e primo nelle classifiche UK e USA, EXILE ON MAIN ST. è inconfondibilmente l'album "di" Keith Richards: lo attestano la sua dirompente energia, la sua ruvida spontaneità, le sue atmosfere malsane e lascive, la determinazione con la quale azzanna alla gola il r'n'r e lo getta nella più torbida e infida delle paludi blues, con qualche apertura country – suggerita, si dice, dall'amico Gram Parsons – e tanta altra *blackness* a garantire sprazzi di (pur malata) luce. L'album delle radici e del recupero delle origini, come sottolineato dall'inserimento – voluto da Jagger – delle cover di *Stop Breaking Down* (Robert Johnson) e *Shake Your Hips* (Slim Harpo), e l'album della *freakerie*, cui il collage di foto in copertina fa da presentazione. Da *Rocks Off* a *Soul Survivor*, diciotto brani di cristallina purezza a dispetto della polvere e delle atmosfere sulfuree in cui sono immersi: retorica e sensazionalismi a parte, la quintessenza del rock inteso come sinonimo di vita spericolata oltre che di stile.

Roxy Music

For Your Pleasure

(Island, 1973)



Scelta come sigla sociale una crasi di “rock” e “sexy”, il gruppo fondato da Bryan Ferry e Brian Eno con Phil Manzanera alla chitarra e Andy McKay ai fiati ha esercitato notevole influenza sulla new wave e le sue successive diramazioni, risollevando così una reputazione parzialmente svalutata dai lavori pubblicati dopo la defezione di Eno – avvenuta nel 1973 – per contrasti con Ferry; lavori di enorme successo commerciale che, tranne il brillante SIREN e l’elegante commiato AVALON, sono per lo più consacrati a un pop sfarzoso ma solo raramente sostanzioso. Diversi invece gli inizi, nei quali affiora con chiarezza un retroterra *arty* che smonta e riassembla in nuove fogge i cliché del rock – un brano intitolato proprio *Re-Make/Re-Model* apriva l’LP d’esordio dell’ensemble, uscito nemmeno un anno prima di questo secondo capitolo – adoperando gli arnesi del glam e dell’avanguardia.
Incastonato nel momento più fulgido della band britannica, tra il pregevolissimo ROXY MUSIC, i trascinanti singoli *Virginia Plain* e *Pyjamarama* e l’impeto sperimentale del successivo STRANDED, l’album – in copertina è ritratta Amanda Lear con una pantera al guinzaglio – sintetizza al meglio la dinamica creativa tra i due leader. L’ascoltatore è così catapultato in una landa abitata da anteprime post-punk a elevato tasso di orecchiabile complessità come *Do The Strand* e *Editions Of You*, dagli inafferrabili straniamenti dagli echi ’50 di *Beauty Queen* e *Grey Lagoons*, da eccezionali anticipi di futuro come il serrato incubo prossimo ai Can *The Bogus Man* e l’immane traccia omonima, che parte solenne per sfaldarsi dentro una nebbia stordente e psicotica. Al malinconico, teatrale decadentismo di *Strictly Confidential* controbatte poi la morbosità dell’indimenticabile *In Every Dream Home A Heartache*, atonale canzone d’amore per una bambola gonfiabile. Tra avanguardia e accessibilità, ogni canzone è un sempiterno classico destinato a fare scuola non per modo di dire.

Run-D.M.C.

Raising Hell

(Profile, 1986)

Non da oggi ma addirittura dai primi ’90 quando si parla di Old Skool si pensa innanzitutto a Joseph “Run” Simmons, Darryl “DMC” Daniels e Jason “Jay Master Jay” Mizell, i primi due dei rapper e il terzo un DJ (scomparso prematuramente e drammaticamente nel 2002, trentasettenne), dimenticando che nell’hip hop nulla è mai suonato New School quanto il trio di Hollis. Era esattamente con costoro che il genere usciva dall’infanzia ed entrava in una turbinosa ed eccitantissima adolescenza. Anni luce separano l’aggressivo minimalismo di *It’s Like That/Suckers M.C.’s* (il primo 45 giri, pubblicato nel 1983) dal funk stratificato e godereccio dei pionieri. Lunga la serie dei record allineati dagli allora appena ventenni: RUN-D.M.C. (1984) è il primo disco d’oro nella storia dell’hip hop e insieme il primo vero album nell’ambito, ossia il primo a venire concepito come tale, non limitandosi a circondare di riempitivi i due singoli buoni; il successivo KING OF ROCK (1985) sarà il primo a venire stampato pure su CD; RAISING HELL, infine, il primo a conquistare il disco di platino. In quello stesso anno i Run-D.M.C. erano la prima posse a finire sulla copertina di “Rolling Stone” e ad avere un video su MTV. Trattavasi di *Walk This Way*, rielaborazione, presenti gli autori, di un cavallo di battaglia degli Aerosmith che (oltre ad avere come effetto collaterale il rilancio prepotente di un gruppo avviato sul viale del tramonto) spalancò a un genere e a un’estetica ancora in divenire le porte del mercato del rock. I Run-D.M.C. ne rimarranno presto chiusi fuori, perdendo nel contempo la *leadership* di settore, ma RAISING HELL – suono molto più pieno dei due comunque strepitosi predecessori – resta un caposaldo insieme dell’hardcore e del crossover, travolgente per quanto è attento ai suoi delicati equilibri.

Lungi dal poltrire sugli allori, i ragazzi si dedicavano all’ambizioso (un progetto anche cinematografico) TOUGHER THAN LEATHER. Ultimato il quale avevano la pessima sorpresa di scoprirsi lasciati a terra dal treno che avevano lanciato a piena velocità. Beastie Boys e Public Enemy i nuovi macchinisti.

The Saints

(I'm) Stranded

(EMI Australia, 1977)

Non tutti ne sono a conoscenza, ma l'album che meglio di qualsiasi altro incarna il punk del '77 è l'esordio degli australiani Saints, fondati nel 1973 – ma all'epoca erano un trio e si chiamavano Kid Galahad and the Eternals – da due giovani ribelli, il cantante/chitarrista di origine irlandese Chris Bailey e dal chitarrista di natali tedeschi Ed Kuepper. Perfetta ma involontaria sintesi tra il sound secco e compatto dei primi Ramones e quello più anarchico e sferragliante dei Sex Pistols, (I'M) STRANDED è un granitico monumento al rock'n'roll più aspro e istintivo, nel quale non mancano però di aprirsi crepe di pur perversa melodia. Spiegano già tutto ciò che occorre sapere i tre minuti e mezzo della *title track*, che la rivista inglese "Sounds" proclamò – all'epoca della sua uscita come 45 giri autoprodotto, nel settembre 1976 – "singolo di questa settimana e di tutte le settimane": un tripudio di ritmi concitati, chitarre sature che quando vogliono sanno essere guizzanti e liriche nichiliste urlate con indolente brutalità. A ribadire in modo non meno esplicito il concetto – con le uniche deviazioni di *Messin' With The Kid* e *Story Of Love*, ballate comunque aspre e torbide – provvedono altri inni infuocati come *No Time*, *Erotic Neurotic* e *Demolition Girl*, oltre alle cover di *Wild About You* (un classico "minore" del 1965 firmato dai connazionali Missing Links) e del ben più conosciuto *Kissin' Cousins* (Elvis Presley).

Emigrato in cerca di fortuna in Gran Bretagna, il quartetto di Brisbane pubblicherà altri due album (il più levigato ma sempre valido ETERNALLY YOURS e il deludente PREHISTORIC SOUNDS), per poi separarsi nel 1978 a causa delle tensioni interne: al rientro in patria, Kuepper si dedicherà a sonorità più sperimentali, mentre Bailey si approprierà della sigla e avvierà, fra mille cambiamenti di organico, a una lunga e apprezzabile carriera tra cantautorato e rock più o meno classico. È però con questi dieci formidabili brani che i Santi si sono guadagnati l'accesso al loro (infernale) paradiso.

Ty Segall

Freedom's Goblin

(Drag City, 2018)

Somiglianza sempre più spiccata al Billy Corgan ancora biondo, ricciuto e lungocrinito che, diversamente dal nostro eroe, vendeva dischi a milioni (il sospetto è che i due abbiano in comune anche parecchi titoli nelle rispettive collezioni di vinili e CD), il californiano Ty Segall dà alle stampe nel gennaio 2018 quello che formalmente sarebbe il suo nono album, decimo con uno a nome Ty Segall Band. Sapendo che il debutto usciva nel 2008 parrebbe una produzione accettabilmente abbondante, ma non è così. Per cominciare perché il giovanotto prima di intraprendere la carriera solistica già aveva pubblicato un paio di dischi con i garagisti Epsilons e poi e soprattutto perché, a fianco di quella "ufficiale", vanta una mostruosa discografia parallela, titolare di una messe di altri album in tirature limitate (in vinile e persino in cassetta) e inoltre parte di vari gruppi o alle prese con assortite collaborazioni. Decine poi i singoli e gli EP e, tenendo presente che suona molto dal vivo, dove lo troverà il tempo? Ma la vera domanda è: come possiamo trovarlo, noi? Ecco: per i cultori non di stretta osservanza, per chi Ty Segall non l'ha magari mai sentito nominare, FREEDOM'S GOBLIN è il suo singolo – anche se in vinile è doppio, vista una durata sull'ora e un quarto – lavoro da avere. Quello al cui confronto pure i migliori fra il resto dello sterminato catalogo (nel solo 2018 ne ha pubblicati altri tre da solista, uno con i C.I.A. – trio con la moglie Denee ed Emmett Kelly dei Cairo Gang – e uno con i post-punk GØGGS; al momento in cui andiamo in stampa nel 2019 si è limitato a un live) paiono minori e roba cui si può rinunciare. A questo no.
È come fosse un GREATEST HITS dell'autore, a parte che è composto da brani (diciannove) inediti eccetto uno che rielabora un pezzo già noto. Ed è un po' il suo LONDON CALLING, in quanto enciclopedia del rock – principalmente anni '60 e '70 – che più ama. Vi si rinviene di tutto: dal weird folk all'hardcore, dalla psichedelia più sognante al metal, passando per ballate alla Beatles e altre cantautorali, schizoidi escursioni no wave e jam alla Crazy Horse, del power pop, persino della disco. Grande è la confusione sotto i cieli? Proprio no. Tutto si tiene. Magnificamente.

Sex Pistols

Never Mind The Bollocks

(Virgin, 1977)

Checchè ne possano oggi dire i quattro (ex) ragazzacci che per due anni misero a ferro e fuoco l'Inghilterra musicale, i Sex Pistols devono più o meno tutto al loro manager Malcolm McLaren, che con rara scaltrezza seppe trasformarli da teppistelli dei sobborghi londinesi in principali responsabili di una autentica rivoluzione capace di cambiare il corso della storia del rock. Senza dubbio John "all'epoca Rotten" Lydon possedeva talento, Glen Matlock vantava brillanti intuizioni compositive, il suo sostituto Sid Vicious sapeva come farsi notare e Steve Jones e Paul Cook erano due belle facce da schiaffi, ma senza la "regia" di McLaren nulla sarebbe stato lo stesso.
È tutta in NEVER MIND THE BOLLOCKS, la leggenda dei Sex Pistols: dodici canzoni ruvide, taglienti, caotiche e sboccate – eppure attraversate da una splendida vena "pop" – che saranno oggetto di infiniti tentativi di imitazione. Pochi accordi, ritmi moderatamente incalzanti, una chitarra distorta e una voce beffardamente istrionica, tecnicamente limitati ma efficacissimi nel proporre un modello rock'n'roll irruente e selvaggio la cui "pericolosità" era amplificata da testi tanto ingenui quanto iconoclasti: si pensi solo agli incipit dei primi due straordinari 45 giri, *Anarchy In The U.K.* ("Sono un anticristo, sono un anarchico") e *God Save The Queen* ("Dio salvi la regina e il regime fascista"), punta di un piccolo iceberg rafforzato da altri inni di strada quali *Pretty Vacant*, *Holidays In The Sun* (anch'esse su singolo), *Seventeen*, *Bodies*, *No Feelings*, *E.M.I.*, *Problems*… Benchè colpito duramente, il Titanic del sistema non andò a picco: continuò invece a navigare, utilizzando come carburante anche la quantità folle di dischi postumi assemblati per sfruttare la fama acquisita dalla band, il film celebrativo *The Great Rock'n'roll Swindle* e addirittura, *reunion* dichiaratamente speculative. Oggi, il volto di Johnny il marcio è una delle più famose icone della nostra musica, alla pari di Presley, Jagger, Lennon, Morrison e Cobain: davvero niente male per uno che aveva tra i suoi slogan un pur convinto "no future".

Simon & Garfunkel

Bridge Over Troubled Water

(Columbia, 1970)

Paul Simon e Art Garfunkel attraversano i Sixties con grazia impareggiabile, con l'entusiasmo della giovinezza sfumante senza cesure nella saggezza della maturità, offrendo un ritratto dei tempi assai meno agiografico di quanto la memoria non suggerisca. Con un nocciolo di amarezza al centro della polpa di canzoni straordinariamente amabili: a scorrere i versi di *The Sound Of Silence* (il brano che nel 1965 li promuoveva allo stardom grazie a una felice intuizione del produttore Tom Wilson, che vi aggiungeva a posteriori chitarre elettriche, basso e batteria) ci si chiede chi altri abbia detto tanto con così poche parole sul tema dell'incomunicabilità. Ed è mai stata rappresentata l'innocenza di quegli anni meglio che nel bozzetto di amore in viaggio di *America*? Un film e un'epoca in tre minuti e trentasei secondi. Ma a fine decennio la coppia arriva scoppiata.
Non lo immagina probabilmente nessuno, fra i milioni che acquistano BRIDGE OVER TROUBLED WATER spedendolo al primo posto in classifica un po' ovunque, che quella che era stata una bellissima storia di amicizia, prima e oltre che un felice sebbene squilibrato sodalizio artistico, sia all'epilogo e l'annuncio dello scioglimento sembrerà un suicidio commerciale da rivaleggiare con quello – lo stesso anno! – dei Beatles. Tanto di più si sentiranno allora traditi i fan riguardando quella foto sul retrocopertina, con Paul che appoggia la testa sulla schiena di Art con gesto di tenerezza infantile. Ma che congedo che fu! Il 33 giri più memorabile fra i cinque del duo, un'unica piccola caduta con il folk andino alquanto kitsch di *El condor pasa* e per il resto un susseguirsi di gemme, si tratti di uno squassante r'n'b bianco come *Keep The Customer Satisfied* o dello scanzonato beat *Why Don't You Write Me*, dell'elegiaca *So Long, Frank Lloyd Wright* o della ninna nanna *Song For The Asking*, o ancora del rock'n'roll *Bye Bye Love*, che in un tripudio di applausi salda il debito con gli Everly Brothers. Le più abbaglianti in apertura di facciate: il più bello spiritual laico di sempre (Aretha lo capì subito e lo fece suo), che è la canzone che intitola l'album, e l'epitome somma di folk-rock *The Boxer*.

Paul Simon

Graceland

(Warner Bros, 1986)

1984. Dopo avere disseminato di successi la prima metà degli anni ’70, Paul Simon è entrato nel tunnel di una crisi prima esistenziale (quantomeno un doloroso divorzio gli ha ispirato nel 1975 lo straordinario STILL CRAZY AFTER ALL THESE YEARS) e quindi artistica (un mezzo disastro nel 1983, pur regalando alcune canzoni superbe, HEARTS AND BONES) che gli sembra senza uscita. Pensieri di ritiro gli traversano la mente quando un bel giorno, guidando, infila nell’autoradio una cassetta di un gruppo sudafricano, tali Boyoyo Boys, prestatagli da un amico. È un’epifania degna di quella primigenia di San Paolo. Un brano in particolare – *Gumboots* – lo entusiasma a tal punto da fargli ritagliare un testo in inglese sullo spartito originale ed è l’inizio del progetto GRACELAND. Registrato in gran parte in Sudafrica, in violazione della lettera ma non certo dello spirito dell’embargo che vigeva contro il regime razzista di Pretoria, fra l’ottobre 1985 e il giugno 1986, l’album veniva pubblicato il 12 agosto seguente da una Warner ancora scottata dalle vendite deludenti dei due precedenti LP e a dir poco scettica che un disco così eclettico, e dalle sonorità esotiche per l’orecchio americano, potesse funzionare. Sedici milioni di copie vendute dopo (cinque negli Stati Uniti) dovrebbero essersi ricreduti.

A parte quello ovvio, vale a dire l’altissima qualità della scrittura, il principale punto di forza di GRACELAND è quello di non essere ciò che facilmente sarebbe potuto diventare, ossia la gitarella turistica di una popstar in un paese del Terzo Mondo in cerca di fonti di ispirazione fresche da espropriare, bensì un lavoro di genuina fusione – in una cornice non colonialista ma di incontro paritario – fra culture. Vi convivono zydeco e mbaqanga, pop, rock e tex-mex, diresti di stare ascoltando doo wop ed è folk-pop cento per cento sudafricano. Ci sono i Ladysmith Black Mambazo, Miriam Makeba e Youssou N’Dour, ma anche gli Everly Brothers, i Los Lobos, Adrian Belew e Linda Ronstadt. *Under African Skies*, come recita il titolo di una canzone che – paradossalmente, coerentemente – finisce per suonare come la più “occidentale” del lotto.

Siouxsie And The Banshees

The Scream

(Polydor, 1978)

Appassionata fan dei Sex Pistols fin dai loro primissimi concerti, Susan Ballion mette quasi subito in pratica uno dei fondamentali principi del punk – "tutti possono farlo" – e si improvvisa cantante, allestendo una band assieme all'amico bassista Steven "Severin" Bailey. All'inizio, i Banshees sono caos allo stato puro; all'epoca di quest'album d'esordio, invece, la loro proposta è una delle più originali e suggestive della scena internazionale, in virtù di una magica amalgama tra ruvidezze di scuola '77, melodie ambigue e atmosfere intrise di cupa inquietudine. Le fondamenta del *gothic* (o del dark, come lo si chiama in Italia), di cui Siouxsie sarà profeta e somma sacerdotessa, sono tutte nei dieci brani di THE SCREAM, fra i quali molto stranamente non figurano *Hong Kong Garden*, *The Staircase* (i due gioielli editi, poco prima e poco dopo, a 45 giri) e l'indiscusso inno dal vivo del primo repertorio, l'impetuoso *Love In A Void*. Perle nerissime quali *Metal Postcard* (della quale sarà in seguito registrata una versione in tedesco), *Overground*, *Carcass* o la torbida cover di *Helter Skelter* dei Beatles non fanno comunque pesare troppo le assenze, complice anche l'azzeccata produzione di un giovane ma già valente Steve Lillywhite.

Prima di imboccare la strada di un pur dignitosissimo declino, il gruppo londinese continuerà a essere protagonista almeno fino alla metà degli anni '80, realizzando in rapida successione molti altri dischi ispirati e influenti per il post-punk (e non solo) come JOIN HANDS (1979), KALEIDOSCOPE (1980), JUJU (1981) e A KISS IN THE DREAMHOUSE (1982), senza dimenticare quel HYAENA (1984) impreziosito dalla chitarra di Robert Smith dei Cure. Solo perfezionamenti, però, del discorso già ben delineato – oltretutto, con il sostegno dell'urgenza e dell'esuberanza tipici della giovane età (ai tempi, Siouxsie aveva ventun anni e Severin quasi ventitré) – in questo capolavoro, cui la "deluxe edition" del 2005 rende ancor più giustizia impinguando la scaletta con tracce da singoli e varie illuminanti session radiofoniche e non.

Slint

Spiderland

(Touch & Go, 1991)

Siccome (almeno per scarti minimi come questo) la data di pubblicazione conta più di quella di incisione, il secondo e ultimo album degli Slint, registrato nel 1990 ma pubblicato nel 1991, va annoverato senz'altro fra i capolavori degli anni '90 e non fra quelli del decennio precedente. E c'è una logica in ciò, dacché questo disco ha singolarmente disegnato tanta parte del post-rock dei successivi due lustri e in nessun modo può essere invece datato come appartenente ai precedenti due. Ma si potrebbe in fondo dire la stessa cosa del predecessore, il più succinto e spigoloso TWEEZ, inciso nel 1987 e uscito nel 1989. Altra indicazione che il quartetto di Louisville fu sempre fuori sincrono rispetto al proprio tempo, in anticipo e dunque, inevitabilmente, incompreso. *Mutatis mutandis*, sono in fondo stati degli altri Velvet Underground, gli Slint: pochi li ascoltarono, ma quei pochi ne ebbero la vita cambiata.

Due degli Slint, il chitarrista Brian McMahan e il batterista Britt Walford, erano stati insieme, imberbi, negli Squirrel Bait (con loro David Grubbs, che fonderà poi i Bastro e quindi i Gastr Del Sol). Il rovinoso ed emotivo hardcore punk di costoro si trasforma radicalmente in TWEEZ e in SPIDERLAND: cala il ritmo, sparisce l'innodia, l'abbassarsi dei volumi induce aumento in luogo che diminuzione della spigolosità. Emergono scampoli di blues (ma raffreddato), country (ma niente affatto cantabile), psichedelia (transumante dalla moviola al raga, alla scala arabeggiante). È musica per certi versi già sentita, eppure inaudita, senz'altro catalogabile alla voce "rock", eppure oltre. Irripetibile magia di un momento di passaggio. McMahan scioglierà il gruppo poco dopo la pubblicazione dell'album, in preda a una profonda crisi esistenziale da cui uscirà capitanando per breve tempo quei For Carnation logica evoluzione del suono esposto in SPIDERLAND. Alcuni ottimi dischi all'attivo ma – come dire? – "normali". Ritroveremo il suo contraltare chitarristico David Pajo nei For Carnation stessi, nei Tortoise, solista sotto pseudonimo come Aerial M o Papa M.

Sly & The Family Stone

There's A Riot Goin' On

(Epic, 1971)

Burn, baby, burn! Un'ombra di fumo sporca la bandiera americana in copertina. C'è una rivolta in corso, avverte il titolo, e la chitarra e il basso effettati dell'introduttiva *Luv'n'Haight* fungono da evidenziatore fosforescente. L'Estate dell'Amore, della cui numerosa figliolanza è parte anche la Famiglia di Sylvester Stewart, prima formazione multirazziale (neri, bianchi, latini) e sessualmente mista a calcare le scene sia rock che funk, è lontana quattro anni. Cioè due millenni. Il festival di Woodstock (tre giorni di pace-amore-musica, ma anche fango e sesso promiscuo e pessime droghe e vibrazioni, grandi affari, speculazioni, monnezza), che ha visto in Sly e accoliti i mattatori massimi con Hendrix e Santana, dista due anni. Cioè quattro millenni. Mentre la rielezione plebiscitaria di Nixon incombe, i ghetti sono inquieti, la guerra del Vietnam è in uno dei suoi momenti peggiori. Nemmeno la Famiglia sta granché bene.
Tanto che, si mormora, Sly (che di suo è messo assai male, strafatto e smarrito in deliri di megalomania e paranoia) in studio fa quasi tutto da solo. Bizzarramente, come con i Love disperati di FOREVER CHANGES, ne sortisce il capolavoro del gruppo. Livido nelle atmosfere ma non nei testi e con belli sprazzi di serenità comunque, come il successone *Family Affair* (prima composizione pop a utilizzare una batteria elettronica), la wonderiana (*& wonderful*) *Just Like A Baby*, la caraibica *Spaced Cowboy*. Altrove il funk è duro come non mai (*Brave & Strong*) e politicamente esplicito (*Thank You For Talkin' To Me Africa*). Ma il viaggio (seducenti incrostazioni lisergiche in *Time*), che in DANCE TO THE MUSIC e LIFE (entrambi 1968) e STAND! (1969) era stato una policroma festa, è quasi finito. Per arrivare all'epilogo manca giusto che si squagli una delle più grandi sezioni ritmiche di sempre: il batterista Greg Errico lascia in quello stesso 1971, il bassista Larry Graham lo imita l'anno dopo. Manca che Sly, dopo un paio di più che dignitose uscite in proprio (FRESH del 1973, SMALL TALK del 1974), si arrenda definitivamente ai suoi demoni.

Smashing Pumpkins

Siamese Dream

(Virgin, 1993)

Figlio di un musicista e cresciuto in un ambiente familiare difficile, Billy Corgan vanta l'orgoglio e la caparbietà di chi proviene da Chicago. Lui e lui soltanto, il leader degli Smashing Pumpkins, affacciatisi sul panorama musicale mentre al proscenio saliva quel grunge del quale a loro è sempre mancata la componente punk; ad essa, i quattro preferivano dilatazioni psichedeliche e impennate anni '70, malinconie estatiche e puntate noise, senza negarsi quel gusto per la melodia memorabile – ma non banale – che li avrebbe resi campioni di vendite e beniamini di un pubblico orfano dei Nirvana. A proposito: colpa proprio di NEVERMIND se il coevo debutto GISH finiva un po' in ombra e non si faceva notare come avrebbe meritato e se Billy era insoddisfatto del nuovo materiale e dell'apporto degli altri membri (non esattamente sereni: il chitarrista James Iha e la bassista D'Arcy Wretzky avevano chiuso la loro relazione sentimentale, il batterista Jimmy Chamberlain aveva problemi con la droga), arrivando a sciogliere i ranghi durante le registrazioni.
Corgan sarebbe ritornato sui suoi passi a cose fatte, ma intanto completava SIAMESE DREAM da solo e, come i Love con FOREVER CHANGES, centrava il capolavoro con un equilibrio – smerciato in milioni di copie – tra ruvida irruenza (*Quiet*, *Silverfuck*) e orecchiabilità, propulso da singoli perfetti quali *Cherub Rock* e *Today* (i Beatles in vesti hard rock?), illuminato dalla commovente malinconia in punta d'archi e acustiche di *Disarm* e *Sweet Sweet*, esaltato dal perfetto connubio tra slancio muscolare ed estasi visionaria di *Hummer* e *Mayonaise*, *Luna* e *Spaceboy*. La produzione di Butch Vig e un momento di irripetibile lucidità compositiva facevano il resto, poiché il successivo, comunque riuscitissimo doppio MELLON COLLIE AND THE INFINITE SADNESS avrebbe in parte pagato l'amore per la magniloquenza impressa nel DNA del leader, destinato a perdere bussola e senso della misura dopo l'altalenante melodramma spruzzato di techno-pop, new wave e goticismi di ADORE.

Patti Smith

Horses

(Arista, 1975)

Un equivoco circonda da sempre HORSES e non l'hanno dissipato i successori (non avrebbe potuto RADIO ETHIOPIA, che ne è un'estremizzazione, ma EASTER e WAVE sì): che nel farsi portatore di istanze inaudite segnasse una cesura con il passato ben oltre il suo essere una sorta di Anno Zero per il rock. È insieme il primo classico degli anni '70, se è con punk e new wave che si connota il decennio, ma è in misura non minore anche l'ultimo dei '60, che nei suoi solchi sono quelli del garage e del rhythm'n'blues, dei Doors e di una New Thing evocata al di là delle insufficienze tecniche degli esecutori. Più che inscenare una Rivoluzione nuova, vi si mira a riprendere idealmente le fila di una vagheggiata, tentata, abbandonata. Da qualche parte fra i Jefferson Airplane e gli MC5 e – *à rebours* – fra Ginsberg e Presley, Walt Whitman e Little Richard.
Nondimeno: un oggetto alieno per la sua epoca. Innanzitutto il più memorabile attacco della storia del rock'n'roll: due versi immortali – "Gesù è morto per i peccati di qualcuno / ma non per i miei" – posati con voce malevola su un quieto fraseggio di piano. Poi l'ingresso del gruppo, il crescere della tensione, il ritmo che sale e la band che gira sempre più svelta, boogie-garage che non fa prigionieri, corsa travolgente fino al coro che esplode, pausa, ripartenza e finale. Dell'originale dei Them la *Gloria* di Patti Smith conserva l'elementare giro di accordi a-b-c per ogni complesso alla prima volta in sala prove, non l'ingenuo peana di amore adolescenziale, sostituito da una poesia visionaria declamata con lingua di miele e fiele. Parrebbe impossibile andare dietro a cotanto incipit, ma il reggae femminista di *Redondo Beach* ci riesce e, giunti al recitativo su tastiere assorte e chitarre sinuose di *Birdland*, la percezione della straordinarietà di ciò che si sta ascoltando è chiara. Tuttora. Se *Free Money* è ascesa a indicibili empirei sulle ali di un rock teso e romantico, *Kimberly* al reggae mischia quel garage che in *Break It Up* si vela di psichedelia, laddove *Land* ed *Elegie* scrivono *The End* con meno nevrosi di un Re Lucertola. HORSES è un film che si riguarda ogni volta rinnovando l'emozione della prima.

The Smiths

Hatful Of Hollow

(Rough Trade, 1984)

Coppia che più strana non potrebbe essere, quella composta dal carismatico, linguacciuto cantante Morrissey e dal chitarrista Johnny Marr, di quelle che tra alti e bassi si integrano e completano a vicenda. Nella Manchester del 1982 i due decidevano di metter su un gruppo con Andy Rourke (basso) e Mike Joyce (batteria); battezzandosi con il più comune dei cognomi britannici intendevano andare controcorrente, assecondando la necessità di riportare il succo della musica a canzoni che avessero qualcosa di significativo da comunicare. Obiettivo centrato: nel pieno di quegli '80 dominati dalla vacuità, i due sarebbero divenuti rispettivamente un ambiguo dandy cantore del disagio adolescenziale suburbano e uno dei musicisti più imitati degli ultimi tre decenni.
Più del debutto omonimo, bello e nondimeno gravato da una produzione opaca e dalla scaletta discontinua, il ricercato pop chitarristico degli Smiths – grossomodo dei Byrds che, sulla scia del post-punk, si uniscono ai Velvet Underground meno torbidi – conosce la perfezione in una serie di singoli radunati in questo scrigno stracolmo. Caso raro in cui una raccolta fotografa l'identità e l'importanza di uno stile, HATFUL OF HOLLOW affianca le tenere e struggenti malinconie di *William*, *It Was Really Nothing* e *Please Please Please Let Me Get What I Want* al capolavoro tra Bo Diddley e nervosa psichedelia di *How Soon Is Now?*, aggiungendo versioni più ruvide di brani dell'esordio tratte da programmi radio della BBC; gioielli di caratura straordinaria come *Hand In Glove*, *Still Ill*, *This Charming Man* e *What Difference Does It Make?* brillano così in tutta la loro lucentezza mentre gli Smiths facevano parlare di sé e conquistavano intere generazioni. Eterna la bellezza, la band durava poco: il rapporto tra i due poli principali si sarebbe sfaldato tra un Morrissey sempre più schierato e polemico e l'accordo con la EMI che nel 1987, dopo lo splendido MEAT IS MURDER e l'altro capolavoro THE QUEEN IS DEAD, avrebbe portato contrasti e lo scioglimento.

Sonic Youth

Daydream Nation

(Enigma, 1988)

Con DAYDREAM NATION, dodici brani in origine suddivisi in due vinili, i Sonic Youth si congedano dal circuito indipendente che li aveva nutriti e innalzati al ruolo di vere e proprie stelle underground. Dal successivo GOO (1990) a RATHER RIPPED del 2006 il marchio impresso sui loro dischi "rock" – non così su quelli più sperimentali, autoprodotti dal 1997 in poi – sarebbe infatti stato quello della major DGC: una decisione storica, che ai tempi mise in subbuglio il mondo "alternativo".
Riassunto ponderato di tutto ciò che il quartetto newyorkese era stato fino ad allora, e per certi versi anticipazione di quello che sarebbe divenuto, DAYDREAM NATION è un vero e proprio monumento al suono Sonic Youth: una miscela urticante e a tratti anche parecchio visionaria di punk, noise, pop, new wave, punk, psichedelia, minimalismo, avanguardia. Musica suonata con l'istinto e nello stesso tempo applicando calcoli quasi scientifici, nel riuscito tentativo di superare le barriere del r'n'r convenzionalmente inteso e lanciarsi verso nuovi orizzonti; tra feroce irruenza, alienazione metropolitana, ricerca *colta*, deliri psicotici, ipnosi e narcosi, sviluppati facendo uso di strumenti tutt'altro che atipici come basso, batteria e soprattutto chitarre liberate. Benché più potabile dei predecessori, il quinto album (mini esclusi) di una Gioventù Sonica ormai approdata alla maturità vanta ancora quel sacro furore in qualche modo iconoclasta che le pur pregevoli prove seguenti (da citare almeno DIRTY del 1992, WASHING MACHINE del 1995 e MURRAY STREET del 2002) vedranno in parte attenuato. È, insomma, l'ultimo sussulto di viscerale "incoscienza" – considerato di chi si tratta, il termine è da interpretare in senso molto relativo – di una band che in questi solchi ha impresso alcune delle sue migliori canzoni di sempre, realizzando un'opera che è tanto di rottura con le tradizioni quanto, nello stesso tempo, di omaggio alle stesse. *Mutatis mutandis*, come i lavori firmati dagli Stooges una ventina di anni prima.

Spacemen 3

Playing With Fire

(Fire, 1989)

La seconda metà degli anni ’80 è stata caratterizzata da un esteso (in molti casi ossessivo) recupero di tutto ciò che poteva venir definito in qualche modo “psichedelico”. Dal garage all’acid rock, centinaia di band hanno pescato nel pozzo magico dei Sixties per far rivivere antiche emozioni lisergiche nei cinici e materialisti anni ’80. Il punto è che nella stragrande maggioranza dei casi si trattava precisamente di quello: un revival, un ricreare in vitro situazioni musicali sviluppatesi in tutt’altro contesto storico e culturale. Pochissimi hanno saputo creare un’ipotesi di psichedelia davvero contemporanea, che prendesse spunto da quella primigenia ma fosse tuttavia capace di sintonizzarsi su nuove coordinate.
Per un’operazione del genere si dovrà attendere l’esplosione dell’acid-house e della cultura dei rave, ma più o meno contemporaneamente in ambito rock ci si poteva rivolgere agli Spacemen 3. La band era la creatura di due ragazzi di Rugby, nati lo stesso giorno del 1965 e con le stesse passioni in fatto di musica e droghe. Ed è proprio l’interazione, e a gioco lungo la tensione, tra le visioni musicali di Pete Kember alias Sonic Boom e Jason Pierce a dare quel qualcosa in più al suono del gruppo, a tratti psicotico prima ancora che psichedelico. Partiti con l’esordio di SOUND OF CONFUSION da suggestioni garage, comunque più oscure e “deraglianti” della media, approdano alla formula compiuta di questo disco dopo essere transitati dall’altrettanto valido THE PERFECT PRESCRIPTION. In PLAYING WITH FIRE l’universo in espansione degli Spacemen 3 si dispiega in un alternarsi di esplosioni e implosioni soniche nelle quali si sentono echi dei Velvet Underground più dark e la lezione del minimalismo, la ripetitività dei Neu! e gli sperimentalismi alla Red Krayola, l’acid-garage texano e le tentazioni gospel e soul cui Pierce si abbandonerà nella sua band successiva, gli Spiritualized, mentre Kember proseguirà su una linea sempre più “isolazionista” con i progetti Spectrum ed Experimental Audio Research.

Bruce Springsteen

Darkness On The Edge Of Town

(Columbia, 1978)

Lo Springsteen del periodo d'oro è perfetto e calcolatissimo in tutto: non soltanto nella scelta delle canzoni e nella loro messa in sequenza nei dischi ma persino in quella delle foto di copertina. Si osservi il Bruce sorridente, dall'espressione e dalla posa simpaticamente smargiasse di BORN TO RUN e lo si confronti con quello tirato, visibilmente stanco di DARKNESS ON THE EDGE OF TOWN. Fra i due album sono trascorsi tre anni: li separano la causa con Appel, l'ascesa del Nostro all'Olimpo del rock, la sopraggiunta maturità che ha reso il ragazzo in fondo ancora pieno di illusioni romantiche di BORN TO RUN un uomo alle prese con domande più grandi di lui e ineludibili. Più o meno tutte, anche quelle più private, riguardanti il rapporto conflittuale fra lui e il padre, in rapporto con il Quesito per eccellenza degli Stati Uniti post-Kennedy: com'è che il Sogno Americano è andato in malora, e quando? Domanda che non permette, per citare il ritornello della struggente *Something In The Night*, che nulla sia "perdonato o dimenticato".
Se il predecessore era stato, in un certo qual senso, l'*American Graffiti* del Nostro, DARKNESS è l'album neorealista. Sobrio e cupo come solo NEBRASKA (che aggiungerà al tutto un bel po' di disperazione) sarà. Pieno di sequenze notturne in bianco e nero e fortemente contrastate. Un viaggio alla ricerca delle radici operaie della famiglia Springsteen, un drammatico reportage (di certo non fu casuale la scelta di caratteri da macchina da scrivere per titoli, note e testi) che riporta alla memoria i romanzi dell'era della Grande Depressione di John Steinbeck (*Furore* su tutti, come lo stesso Bruce ha più volte dichiarato). Nella voce del cantore di queste storie amare si avverte una desolazione (che pure non chiude del tutto le porte alla speranza) che stringe il cuore in una morsa, mentre alle sue spalle le chitarre stridono, organo e sax ululano funerei, la batteria pulsa senza requie, e giusto il piano di Bittan regala sprazzi di giocosità. Wow! Rock'n'roll.

Bruce Springsteen

Nebraska

(Columbia, 1982)

L'aria che si respira in un disco che ha la ruvidezza e il fascino dei 78 giri di Robert Johnson e delle registrazioni sul campo di Alan Lomax si leva già dalla bellissima copertina, con le sue scritte in rosso su nero e una desolata strada di campagna vista da dentro un'auto in corsa verso un orizzonte coperto di nubi. La canzone che lo intitola lo inaugura e stabilisce il clima. Su una melodia scheletrica Springsteen racconta, in prima persona, la storia di una coppia che partendo dal Nebraska arriva in Wyoming lasciando sul suo percorso una lunga scia di omicidi senza senso. Al giudice che lo condanna a morte il protagonista non sa dire altro che "non posso dire di essere pentito di ciò che abbiamo fatto / almeno ci si è divertiti un po', signore". Eco sconvolgente del galeotto di *Folsom Prison Blues* di Johnny Cash che cantava "ho sparato a un uomo a Reno solo per vederlo morire". Proprio Johnny Cash, che non a caso riprenderà due brani di NEBRASKA (*Johnny 99* e *Highway Patrolman*), è, più del primo Bob Dylan o di Woody Guthrie, il principale referente di un LP che, più che alla voce "folk", andrebbe rubricato a "rock acustico". Le accelerazioni rock'n'roll di *Johnny 99*, *State Trooper*, *Open All Night* parlano chiaro in tal senso. Ma se si immagina di togliere la chitarra e sostituirla con un sintetizzatore, e il battito di una batteria elettronica, ci si accorgerà che potrebbero benissimo essere canzoni dei Suicide.

Non ha tuttavia molto senso analizzare NEBRASKA dal punto di vista musicale. È essenzialmente questo un album che racconta storie, grandi e terribili, violente e disperate come un film di Sam Peckinpah. Nessun artista pop aveva mai tracciato del proprio paese un ritratto tanto impietoso. L'unica, insopportabilmente ambigua concessione ai valori americani tradizionali è la decisione dell'onesto poliziotto di *Highway Patrolman*, lanciato all'inseguimento del fratello che si è macchiato di un assassinio, di fermare l'auto di pattuglia e lasciargli varcare il confine con il Canada. Su queste scure autostrade "dove restano inespiati i nostri peccati" (*My Father's House*) non ci sono che sconfitti.

Steely Dan

Aja

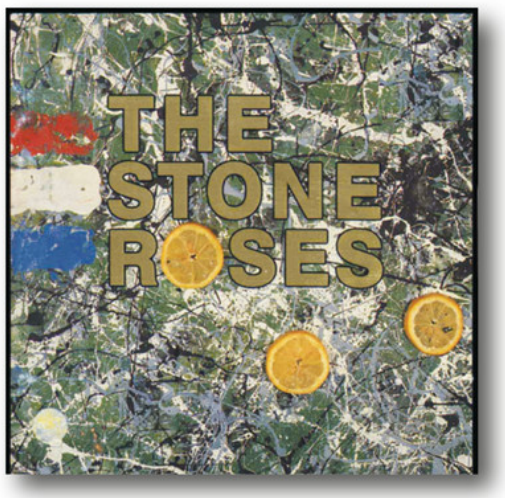
(ABC, 1977)

Come esemplifica la ragione sociale – Bad Rock Group – di uno dei primi progetti condivisi all'inizio del loro lungo sodalizio, Donald Fagen e Walter Becker hanno con il rock'n'roll all'incirca lo stesso rapporto di Oscar Wilde con le donne: lo frequentano solo quando sentono il bisogno di punirsi duramente. Del rock hanno al più l'atteggiamento iconoclasta, quello che ha spinto Becker ad assumere come pseudonimo Gustav Mahler (!) quando si è unito da turnista a Jay & The Americans ed entrambi a prendere da William Burroughs il nome del progetto che li farà ricchi e famosi (nel *Pasto nudo* Steely Dan è… un dildo).
Musicalmente i due si inseriscono piuttosto nella tradizione di elegante artigianato pop del Brill Building innestando in essa dosi sempre più massicce di jazz. Un po' paradossalmente più la miscela diventa sofisticata, più incontra il favore del grande pubblico. Allestito con il contributo di maestri di un jazz elettrico ormai completamente trasformatosi in fusion del calibro di Wayne Shorter o Lee Ritenour, AJA è il loro sesto LP in altrettanti anni, il più levigato e complesso fino a quel punto e quello che da star che già erano li fa superstar (fra i primi album a essere certificati di platino negli Stati Uniti, ha a oggi accumulato vendite per ulteriori quattro milioni di copie). E fa molto Steely Dan che ciò accada nell'anno che viene ricordato come quello del punk e della disco, musiche cui Fagen e Becker non potrebbero essere più estranei. Coerenti nell'essere bastian contrari, sono del resto al pari antitetici all'hard da grandi arene come al cantautorato che va per la maggiore e pure a quello che, molto a posteriori, verrà battezzato yacht rock.
Non ingannino, nell'ultimo caso, superficiali affinità. C'è negli Steely Dan tutt'altra sostanza e ne è dimostrazione paradigmatica un disco che, muovendosi con una spiccata sensibilità melodica fra funk, soul e jazz-rock, vive di equilibri ed equilibrismi perfetti. Ti entra in testa al primo ascolto, ci scoprirai un dettaglio che ti era sfuggito (complice anche una qualità tecnica eletta da allora a termine di paragone in materia di alta fedeltà) al centesimo.

The Stone Roses

The Stone Roses

(Silvertone, 1989)



Alla pari dell'omonimo unico album dei La's, l'esordio degli Stone Roses è uno degli ultimi grandi dischi di classico indie pop britannico degli '80 e, come altre opere giunte in chiusura di un decennio, mentre suggella un'epoca finisce per sparpagliare attorno a sé alcuni semi del futuro. Pur tenendosi ai margini delle tentazioni dance, il quartetto di Manchester fungerà in parte da raccordo alla rivoluzione dei Primal Scream di SCREAMADELICA, mescolando fulgido pop e moderata sperimentazione grazie alla sei corde di John Squire, minimale però immaginifico come solo un perfetto discepolo di Johnny Marr poteva essere. A sua volta, Squire sarà modello d'eccezione per i concittadini Oasis, pronti per qualche tempo a raccogliere il testimone nascosto in questo forziere di echi Sixties rivisitati con ironia e un utilizzo arguto delle risorse di studio (in regia sedeva non a caso il navigato John Leckie).
Il ruolo di prima attrice spetta comunque alla sfolgorante, caleidoscopica scrittura: innodica in *Made Of Stone*, *She Bangs The Drums* e *(Song For My) Sugar Spun Sister*, o capace di miracoli d'equilibrio come il dipanarsi pigro di *Shoot You Down*, l'alternanza tra pieni e vuoti di *This Is The One* e una fantastica *I Wanna Be Adored* che cresce levitando dal nulla. Il genio della band è riassunto nell'epopea finale di *I Am The Resurrection*: ritmica battente, ritornello stellare e coda da qualche parte tra Can e Funkadelic. Il funk mutante tornerà nella coppia di singoli pubblicati a mo' di appendice nei mesi seguenti, *Fools Gold* e *One Love*; dopo, la formazione – la completavano il cantante Ian Brown, poi attivo da solista, il batterista Reni e al basso quel Gary "Mani" Mounfield che non a caso riapparirà nei Primal Scream – entrerà in una lunga fase di stallo causata da problemi con la casa discografica. Quando un lustro più tardi vedrà la luce SECOND COMING, la popolarità e in primis l'incantesimo saranno lontani ricordi, con la separazione come logica conseguenza.

The Stooges

The Stooges

(Elektra, 1969)

Album epocale e influentissimo, il primo dei due – il secondo è il più o meno altrettanto eccelso FUNHOUSE, edito sempre dalla Elektra nel 1970 – realizzati dagli Stooges nella loro prima vita, quando Iggy Pop (voce), Ron Asheton (chitarra), Dave Alexander (basso) e Scott Asheton (batteria) contendevano agli MC5 il primato di band più feroce e meno raccomandabile di Detroit: otto brani pesanti e caustici, costruiti su ritmi ossessivi e "riffoni" saturi, che eludono velocità e pienezza – sono anzi ipnotici e piuttosto scarni – ma ostentano in compenso inquietudine, violenza repressa e quel mix fra nichilismo e apatia non a caso adottato anni dopo dal punk. Primitivismo e tribalismo bagnati di ricordi acidi e sviluppati in sinistre litanie che accennano – ma non definiscono – i tipici schemi strofa-ritornello, morendo in dissolvenze flagellate da chitarre sinuose… e, a fungere da mastice, il canto malsano e indolente del ventiduenne Iggy Pop, collocabile da qualche parte tra Mick Jagger e Jim Morrison ma con una non trascurabile differenza: l'impressione non è quella di un angelo caduto ma di un demone che non è mai uscito dall'Inferno.
Un vero sabba, THE STOOGES, che stende già con l'uno-due iniziale *1969/I Wanna Be Your Dog* e che per tutti i suoi trentacinque minuti non smette di evocare suggestioni ambigue: *No Fun*, *Real Cool Time*, *Little Doll* e *Not Right* ostentando asprezza e perversione, la lunghissima e rarefatta *We Will Fall* gettando un ponte ideale tra i Doors più sciamanici (in qualche modo richiamati dalla foto di copertina) e i Velvet Underground (non a caso è impreziosita dalla viola del produttore John Cale), la bellissima *Ann* evocando ancora Jim Morrison in uno stupefacente contrasto tra la dolcezza della prima parte e le spigolose convulsioni di un finale che si sarebbe voluto ben più esteso. L'inizio di una leggenda che il tempo ha via via ingigantito, e un disco con il quale chiunque si sia dedicato da allora in poi al rock "politicamente scorretto" non ha potuto esimersi dal fare i conti.

The Strokes

Is This It

(RCA, 2001)

Per un breve momento, all'inizio del nuovo secolo, qualcuno pensò davvero agli Strokes come possibili salvatori del rock'n'roll, sempre ammettendo – la questione rimane aperta – che il r'n'r avesse bisogno di essere salvato. I cinque newyorkesi sembravano infatti la band ideale per gli anni 2000, con la loro abilità nel conciliare un'indole underground e certe ricercatezze *cool* peraltro in contrasto con la copertina di questo esordio, "stilosa" ma, sì, brutta come poche. Poi, come spesso accade, le aspettative si sono ridimensionate da sole: il gruppo non si è rivelato un fuoco di paglia e ha saputo comunque ritagliarsi un ruolo preminente nel pantheon del decennio, ma non è però mai riuscito a replicare la bellezza di IS THIS IT (ottimo, tuttavia, il suo successore ROOM OF FIRE del 2003). Cosa del resto tutt'altro che facile, perché si è giovani una sola volta e perché, se si afferra subito il successo di vaste proporzioni, molti stimoli si affievoliscono.
Un po' di Velvet Underground, un po' di (primi) Modern Lovers, qualche sprazzo di intellettualismo metropolitano al crocevia dove i Television potrebbero incontrare i Feelies: questa, in estrema sintesi, la formula elaborata dagli Strokes, con due chitarre (Nick Valensi e Albert Hammond Jr), un basso (Nikolai Fraiture), una batteria (Fabrizio Moretti) e una voce (Julian Casablancas). Prelibatezze senza tempo, nonostante il gusto sia più retrò che moderno, che si avvalgono di ritmi tra l'incalzante e l'ipnotico, di melodie cristalline e assieme torbide, di un canto un po' abulico ma assai comunicativo e di tensioni alle quali l'essere in buona misura trattenute non sottrae forza in qualche modo eversiva: valga come esempio *New York City Cops*, uno degli episodi più riusciti degli undici in scaletta, che sotto l'apparente rilassatezza nasconde furori quasi alla Stooges. Vanta il suono "giusto", IS THIS IT, ma vanta soprattutto un formidabile *songwriting*: e sono state queste canzoni, offerte senza troppi fronzoli come ogni band autentica dovrebbe fare, a scolpire nella Storia il nome degli Strokes.

St. Vincent

St. Vincent

(Loma Vista, 2014)

Sulla copertina del suo album numero cinque (includendo nel conteggio il predecessore LOVE THIS GIANT realizzato a quattro mani con David Byrne) Annie Clark siede su un trono pop-art: sguardo e aspetto sono da regina dei replicanti di *Blade Runner*, ma si capisce che il cuore è buono. L'immagine inquadra con efficacia una musica di armonie estreme eppure sapientemente bilanciata tra indole pop e sperimentalismo, rock ed elettronica, desideri di seduzione e inquietudini; l'omonimia del titolo sottolinea inoltre l'idea di un lavoro "importante", che possiede i crismi della dichiarazione di identità e intenti. Annie, classe 1982, sa insomma il fatto suo; cresciuta a Dallas, imbraccia prestissimo la sei corde e accompagna in tour lo zio Tuck Andress, chitarrista del duo jazz Tuck & Patti. Dopo la prestigiosa scuola di musica di Berklee milita nel collettivo indie-barocco Polyphonic Spree e collabora con Glenn Branca e Sufjan Stevens. Sceltasi uno pseudonimo che omaggia la nonna e il poeta Dylan Thomas, nel 2007 viene allo scoperto con il promettente MARRY ME, superato entro un biennio da ACTOR, che frutta il Grammy in ambito *alternative* e segna l'inizio del rapporto artistico con il produttore John Congleton. Assai convincente anche STRANGE MERCY del 2011, spetta al succitato lavoro con Byrne accendere la scintilla definitiva di un talento che – parole della Clark che sottoscriviamo – "vive nell'intersezione tra accessibile e folle".Da quel luogo magico arriva ST. VINCENT con i suoi post-pop multiformi e tesi (*Rattlesnake*, *Regret* e *Every Tear Disappears*), lo ska mutante *Birth In Reverse*, certe arguzie ballabili illuminate da refrain cui non si può resistere come *Digital Witness* e *Psychopath*; altrove, la sirena ammalia spiazzando con *Bring Me Your Loves* e *Huey Newton* ed elargisce le dolcezze un po' stridenti di *Prince Johnny*, *I Prefer Your Love* e *Severed Crossed Fingers*. Da allora il suo fascino sagace e appassionato rappresenta un archetipo, affacciatosi persino nei Top 10 americani con il successivo MASSEDUCTION.

Suicide

Suicide

(Red Star, 1977)

Veri alieni, Alan Vega e Martin Rev. Alieni ai tempi dei loro primi passi, nella New York di inizio ’70 (di relativamente simile c’erano stati i Silver Apples, ma diciamolo: chi se n’era accorto?), e alieni da lì a pochi anni, quando dividevano i palchi con gente come Patti Smith, Ramones, Television e Heartbreakers. A dispetto di una strumentazione comprendente solo un synth e una voce fu l’esplosione punk, e nello specifico la purtroppo effimera Red Star di Marty Thau, a offrire al duo la possibilità di incidere finalmente un disco: questo, figlio di un’attitudine da scuola d’arte deviata da disagio e alienazione, che allinea sette brani passati alla storia – anzi, al Mito – come insuperati esempi di elettronica malata e senza compromessi, che non rifiuta il concetto di melodia ma ne offre un’interpretazione tesa e ossessiva. Formula semplicissima ma geniale, quella dei Suicide, e priva di filtri come il nome scelto dall’insolita band: il sintetizzatore a incalzare con le sue ritmiche martellanti e a “disturbare” con inserti abrasivi, e il canto a ricamare trame torbidamente evocative in un tenebroso sabba dove il singolo *Cheree* azzarda un timidissimo tentativo di ingentilimento e i dieci agghiaccianti minuti di *Frankie Teardrop* trascinano nel più profondo degli Inferi. Nel prosieguo di una carriera frammentaria e per lo più sommersa, Alan e Martin realizzeranno altri album assieme. Nessuno, però, sconvolgente ed epocale come questo debutto, tanto crudo e feroce quanto inconsapevole di come sarebbe divenuto termine di paragone per legioni di sperimentatori intenzionati a trovare un punto d’incontro fra indole rock e minimalismo sintetico. Ancora oggi, a decenni dall’uscita, pezzi glaciali eppure torridi come *Ghost Rider* e *Rocket U.S.A.* sono splendidi attestati di come le giuste idee e l’urgenza di esprimerle non abbiano bisogno di chissà quali e quanti arzigogoli tecnici per colpire. Nel caso in oggetto, con potenza devastante a livello fisico, emotivo, intellettuale.

David Sylvian

Brilliant Trees

(Virgin, 1984)

David “Sylvian” Batt scioglie i Japan all’apice nel tardo autunno del 1982. Incoraggiato dal sodalizio con Ryuichi Sakamoto di *Bamboo Houses/Bamboo Music* e della *Forbidden Colours* inclusa nella colonna sonora di *Merry Christmas, Mr. Lawrence*, decide che vale la pena approfondire la peculiare new wave del gruppo madre anche in solitaria. Lo fa però a modo suo: confrontandosi con altri musicisti di rango e rendendo ancor più impalpabili le composizioni e articolata la calligrafia, approda subito a un cantautorato d’impronta *arty* che, con fare colto e raffinato, si allontana dal rock senza soccombere al cerebralismo. Lo splendido paradosso è che le classifiche inglesi accolgono ai piani alti questa immaginifica tela sonora spruzzata di inafferrabile folk-jazz spagnoleggiante (*The Ink In The Well*) e liquide trasfigurazioni etnologiche (*Nostalgia*), di mosaici all’insegna di una cantabile complessità (il singolo *Red Guitar*, una *Pulling Punches* che avvolge REMAIN IN LIGHT dei Talking Heads in forme di pop trasversale), di funk alieno e raggelato (*Backwaters*). La leggiadria ambient di *Weathered Wall* guarda curiosa e ricettiva a Oriente sulla scia dell’ex Can Holger Czukay (qui ospite in un parterre che tra gli altri vede Mark Isham, Jon Hassell, i vecchi compagni Steve Jansen e Richard Barbieri, l’amico Sakamoto), mentre i nove minuti dello struggente, intensissimo mantra omonimo raggiungono nel finale vertici di assoluta trascendenza. Il timbro vocale di Sylvian, profonda e vellutata memoria di un altro David (Bowie, chi altri?), agevola l’ingresso nel mondo misterioso e insieme accogliente disegnato da un’opera senza tempo. Sulla base di essa, l’ex Japan avrebbe potuto ammorbidire le forme e costruirsi una carriera da dandy di successo, spazzando via tutti gli slavati damerini “new romantic” che della band di origine avevano colto solo l’apparenza; coraggioso e tenace, con questo prezioso BRILLIANT TREES stava posando le perfette fondamenta della magnifica cattedrale sonora che da allora non ha smesso di abbellire.

Talking Heads

Remain In Light

(Sire, 1980)

Nel 1979 FEAR OF MUSIC prende il funk di MORE SONGS ABOUT BUILDINGS AND FOOD e lo fa per la prima volta autenticamente nero e, se possibile, ancora più minaccioso, cerebrale e fisico nel contempo come mai è riuscito ad altri. È vita in tempi di guerra, come ammonisce la quinta traccia. Non fosse per la prima, *I Zimbra*, che suona come avrebbe suonato Fela Kuti se avesse studiato Terry Riley e il suo chitarrista fosse stato Robert Fripp, già il disco sarebbe indispensabile. Ma parliamo allora della tonda ossessività di *Paper*, della trattenuta isteria di *Cities*, della paranoica dolcezza di *Heaven*, degli slarghi dub di *Drugs*. Possibile che tutto ciò sia superabile? Possibile. L'anno dopo esce REMAIN IN LIGHT ed è per i Talking Heads ciò che furono LONDON CALLING e SANDINISTA sommati per Strummer e sodali, ma con una concisione là mancante. "Etnofunkpsichedelismo" lo chiamerà Byrne ed è esattamente questo. Qui entrano in gioco l'Asia, le "musiche possibili" del Quarto Mondo esplorate in quegli stessi anni da Jon Hassel, le ricerche parallele, sui ritmi ancora più che sulle voci trovate, che portarono Eno e Byrne alla realizzazione dell'al pari epocale MY LIFE IN THE BUSH OF GHOSTS: poliritmico e polifonico superamento del rock cui concorrono scansioni di impossibile danzabilità, melodie di impossibile suggestione, ritornelli di impossibile orecchiabilità, a REMAIN IN LIGHT riesce l'impresa inaudita di fare avanguardia (ancora oggi!) facendo sudare. Chi c'era non può dimenticarlo: nessun gruppo ha mai superato (nessun gruppo ha mai lontanamente avvicinato) l'impatto live (ne offre parzialissima testimonianza THE NAME OF THIS BAND IS) dei Talking Heads che portarono in tour REMAIN IN LIGHT trasformandosi in astronave clintoniana. A bordo uno stuolo di ospiti fra i quali Adrian Belew, Busta Jones, Nona Hendryx e un funkadelico originale quale Bernie Worrell. Era la fine del mondo (del rock) come lo si era conosciuto fino ad allora, ma ci si sentiva proprio bene.

Tame Impala

Lonerism

(Modular Recordings, 2012)

Quando apparve dal nulla (cioè da Perth, Australia) nel 2010, la sigla Tame Impala fu immediatamente vittima di due preconcetti da parte di critica e pubblico indie, sulla scorta del bell'album di debutto INNERSPEAKER. Il primo è che si trattasse semplicemente di una nuova band di neo-vetero-psichedelia, giusto un po' più dotata della media; il secondo è che si trattasse di una band, punto. Il prosieguo della carriera ha dimostrato con ampia evidenza di prove che dietro al non esattamente irresistibile nome Tame Impala si nasconde un universo sonoro che va ben al di là delle nostalgie per la California dei Sixties o dell'ascolto coatto di REVOLVER, e che soprattutto quella musica è (in studio, almeno) il frutto del talento e dell'immaginazione di una sola persona: Kevin Parker. Attivo fin dalla fine dei '90, Parker fa parte della generazione Myspace, in particolare di quell'1% che ce l'ha fatta. Dalla propria cameretta alle nomination ai Grammy Awards, le platee adoranti in festival come "Coachella" e "Primavera" e le collaborazioni con Lady Gaga, Mark Ronson e Mick Jagger: non male per un timido fricchettone degli antipodi impallinato di acid rock.

Il punto di svolta è il secondo album LONERISM. Perché è lì che l'attitudine lisergica parkeriana si apre del tutto alla contemporaneità, esplodendo letteralmente in un caleidoscopio dalle mille rifrazioni. Un dream pop moderno che evolve dalle intuizioni di band come Flaming Lips e MGMT, imperniato più sulle tastiere che sulla chitarra, contaminato da elettronica e disco (qui sì che c'è della retromania!), immerso nella tecnologia e nella produzione tipica degli anni '10, magniloquente e "synthetico". Nessun bell'album, tuttavia, avrebbe il potere di cambiare la vita del suo autore non contenesse almeno una canzone destinata a diventare un classico e a incarnare almeno un po' la spirito dei tempi: quella canzone si trova proprio al centro di LONERISM e si chiama *Feels Like We Only Go Backwards*.

Television

Marquee Moon

(Elektra, 1977)

Del "punk" newyorkese di metà '70, i Television rappresentavano assieme a Patti Smith – con la quale Tom "Verlaine" Miller, leader della band, ha non a caso sempre coltivato rapporti di collaborazione e amicizia – l'ala più intellettuale e poetica, seppure nel ricorso a soluzioni sonore tutt'altro che povere di spigoli. Alle canzoni polimorfe e abrasive dei più o meno contemporanei HORSES e RADIO ETHIOPIA dell'amica, l'album d'esordio del quartetto – che due anni prima aveva avuto come preludio *Little Johnny Jewel*, 45 giri di scarna e ipnotica bellezza – preferisce però una suggestiva miscela di art rock crudemente visionario, una sorta di psichedelia ombrosa e torbida – con i Velvet Underground come fonte di ispirazione primaria, almeno sul piano attitudinale – costruita attorno alla singolare, efficacissima voce nasale di Verlaine, anche responsabile assieme a Richard Lloyd degli straordinari fraseggi chitarristici che adornano l'intera scaletta. Contiene appena otto brani, MARQUEE MOON: solo due sotto i quattro minuti di durata e altri due da ben sette e dieci, a rendere ancor più palese la necessità di un'espressione musicale di ampio respiro benché saldamente legata al concetto di melodia. Brani intensissimi dove la dilatazione non degenera in inutili prolissità ma è prezioso strumento di valorizzazione di infinite sfumature, assecondando un approccio che è associabile al punk solo per quanto riguarda energia e (non sempre) nervosismo: quindi, un rock dell'anima che scorre tortuosamente fluido ed evocativamente sanguigno, ideando architetture imponenti ma non ridondanti che si aprono in scenari di vellutata tensione. Il tutto liberando ritmi all'occorrenza parecchio incisivi (la *See No Evil* d'apertura, *Prove It*), dispiegandosi in ballate ricche di fascino ambiguo (*Venus*, *Guiding Light*) ed esaltando in una pietra miliare come la *title track* la magia di una formula nella quale convivono fisicità, cerebralità e sentimento. Formula dalla quale in tantissimi, nei decenni seguenti, attingeranno ispirazione.

The 13th Floor Elevators

The Psychedelic Sounds Of

(International Artists, 1966)

È il 1961. Il quattordicenne Roky Erickson milita in una formazione studentesca, i Roulettes, e sono loro i primi a eseguire un brano che pare ancora più gigantesco in prospettiva, se si pensa che la British Invasion è a venire e il rock'n'roll pare un arnese del passato più che un terremoto del futuro: *You're Gonna Miss Me*. Nel 1964 lo troviamo con George Kinney, futuro Golden Dawn, nei Fugitives. Passa quindi agli Spades. Lo vedono i Lingsmen e lo avvicinano. Si piacciono. Roky (voce, chitarra e armonica) si unisce così a Stacy Sutherland (chitarra), Bennie Thurman (basso) e John Walton (batteria). È però l'arrivo di Tommy Hall a far quagliare l'amalgama. Non essendo propriamente un musicista costui si inventa uno strumento, l'electric jug, che poi altro non sarebbe che un bottiglione nel cui collo soffia producendo un suono turbinoso. Mito vuole che la tonalità dipenda dalla quantità di marijuana che vi è stipata. Quel che è certo è che di erba Hall è un consumatore e si diletta inoltre con ogni altro tipo di sostanza atta a spalancare le porte della percezione. Ben lieti i compagni di accodarsi alle sue sperimentazioni e non solo in musica.

Battezzatosi 13th Floor Elevators in spregio alla superstiziosa consuetudine americana che vuole che negli edifici il tredicesimo piano non venga numerato, il quintetto conquista una solida fama a Austin e dintorni sciorinando un grezzo r'n'b in cui si insinuano gli ondeggiamenti e le fughe per la tangente dell'ancora in nuce psichedelia, popolarità che si estende a tutto il Texas grazie ai 2'24" a passo di carica della rediviva *You're Gonna Miss Me*. Il primo capolavoro della psichedelia è pure uno dei primi album a esibire nel titolo il marchio. Non millanta e per convincervi dovrebbe bastare il trittico che va dietro al singolo apripista, con le chitarre arpeggiate e il ritornello struggente di *Splash 1* incastonati fra una *Roller Coaster* che già preconizza lo shoegaze e una *Reverberation* i cui riverberi raggiungeranno i Pink Floyd di *Interstellar Overdrive*. Mentre sul secondo lato *Fire Engine* inventa i Television e *You Don't Know* manda i Byrds otto milioni di miglia in alto.

This Mortal Coil

It'll End In Tears

(4AD, 1984)

Sembrava un'iniziativa estemporanea, quella dei This Mortal Coil (nome ispirato dall'Amleto di Shakespeare): un progetto ideato e organizzato da Ivo Watts-Russell, mente e anima della 4AD, assieme al produttore e multistrumentista John Fryer, per rendere doveroso omaggio a Tim Buckley con un'interpretazione in chiave ancor più eterea e onirica – affidata a Elizabeth Fraser e Robin Guthrie dei Cocteau Twins – di *Song To The Siren*. Il successo artistico e commerciale dell'iniziativa portava poi ad allestire un vero e proprio collettivo "aperto" con i contributi di artisti della scuderia 4AD (componenti di Cocteau Twins, Cindytalk, Colourbox e Dead Can Dance) oltre che di ospiti speciali in sintonia con lo stile e lo spirito dell'etichetta inglese: ne derivava un'avventura snodatasi in otto anni di attività per forza di cose incostante e concretizzatisi in tre album che coinvolgevano alcune decine di artisti in un bellissimo clima di spontaneità, curiosità, ricerca espressiva.
Il primo della serie, continuata nel 1986 con FILIGREE & SHADOW e conclusa nel 1991 da BLOOD, è proprio questo IT'LL END IN TEARS: cover scelte con grandissimo gusto (*Kangaroo* e *Holocaust* dei Big Star, *Another Day* di Roy Harper, ovviamente *Song To The Siren*, pezzi di Colin Newman e Rema-Rema) e brani composti per l'occasione, il tutto caratterizzato dall'alternanza di voci magnifiche come quelle di Lisa Gerrard dei Dead Can Dance, Gordon Sharp, Howard Devoto dei Magazine, Robbie Grey dei Modern English, la già menzionata Elizabeth Fraser. Incontri spirituali e "sentimentali" oltre che semplicemente musicali giocati su trame avvolgenti e in qualche modo solenni benché spesso quasi impalpabili: difficile imbattersi in dischi altrettanto capaci di scavare a fondo nell'anima, sfuggendo la tendenza all'autocompiacimento e alla leziosità che spesso contraddistinguono le produzioni 4AD. Profondità e misticismo post-punk, insomma: le lacrime alle quali il titolo si riferisce possono essere solo di commozione.

Tool

Lateralus

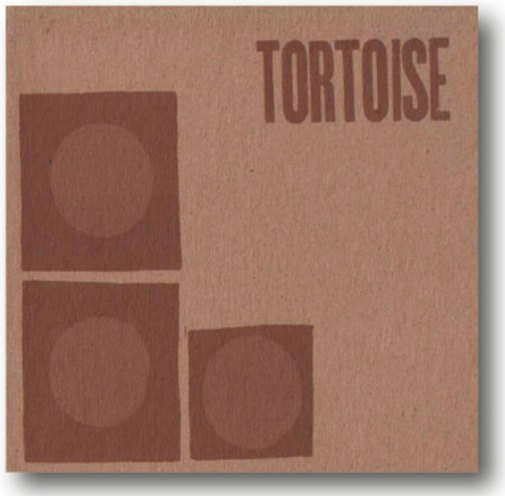
(Volcano, 2001)

Benché vengano spesso classificati superficialmente alla voce “nu-metal”, i Tool sono in realtà una band psichedelica. Psichedelia moderna sotto il profilo concettuale e formale, ovvio, che del fenomeno storico recupera le urgenze espansive e visionarie contaminandole con parecchio di ciò che, dalla fine dei Sixties, ha continuato a rendere il rock’n’roll una faccenda maledettamente viva e interessante. Fra aperture sperimentali, affondi nel dark, derive prog ed estrema cura per gli aspetti visuali, il tutto plasmato da musicisti che non rinnegano le loro radici heavy metal, il quartetto californiano ha scritto alcune fra le pagine più personali e avvincenti della musica del dopo-grunge, forte di uno straordinario mix di impatto fisico e cerebralità che riesce anche a trasmettere emozioni vivide e travolgenti.
Terzo dei quattro album confezionati in oltre trent’anni di una carriera vissuta senza frenesie, anche perché ricca di “distrazioni” sotto forma di progetti paralleli, LATERALUS arriva un lustro dopo l’acclamato AENIMA e certifica l’accentuazione dell’elemento immaginifico-lisergico, grazie a strutture percussive più articolate e a trame globalmente più concrete e intense. Il legame con il predecessore rimane saldo, ma in queste tredici tracce che sfiorano gli ottanta minuti di durata complessiva i Tool danno libero sfogo allo spontaneo fluire della loro ispirazione, al desiderio di comunicare in modo profondo e ai loro lucidissimi deliri, allestendo un sound imponente, di sapore quasi ritualistico, nel quale confluiscono ricerca e passionalità. Eppure, sebbene la voce di Maynard James Keenan non lesini in impeto, chitarre e ritmiche non manchino di aggredire e le atmosfere restino piuttosto tenebrose, i toni generali paiono essere più meditativi e meno torbidi che in passato, tesi alla trascendenza più che alla materialità. Una prova di talento e autorevolezza, ben ”spiegata” da una confezione tanto originale quanto efficace nei suoi pur stravaganti accostamenti di scienza e simbologie mistico-esoteriche.

Tortoise

Tortoise

(Thrill Jockey, 1994)



Simon Reynolds usava per la prima volta l'etichetta "post-rock" proprio nel 1994, non in riferimento ai Tortoise, che non conosceva, ma per dire di una serie di gruppi britannici – Seefeel, Bark Psychosis, Main, Stereolab, Pram, Moonshake, Scorn – che, pur suonando con la strumentazione del rock, ne rifiutavano le pietre angolari del riff e della forma-canzone, optando per una sperimentazione derivante dal jazz elettrico come dal dub, dalla psichedelia come dal minimalismo, dal krautrock come dalla no wave e dal noise, dalla ambient, dalla musica concreta. Annotava Reynolds: "Per i gruppi post-rock, l'idea dei Sonic Youth di 'reinventare la chitarra' significa in realtà eliminare il rock dalla musica con le chitarre; in alcuni casi, il passo successivo è eliminare le chitarre". Post-rock come nemesi dell'imperante grunge, dunque.
Non era – vale ripeterlo – dei Tortoise che stava parlando ma, aggiungendo al quadro l'assenza del cantato e includendo fra le influenze l'astratto folk di John Fahey, quanto scrisse descrive perfettamente il sound che il gruppo dell'Illinois espose in questo esordio. A chi chiedesse un esempio di cosa sia il post-rock non si potrebbe consigliare ascolto più appropriato di un disco che nei suoi cinquanta minuti si inventava un piccolo mondo nuovo. Fra i rumori minacciosi, il bordone ascendente, la semplice figura di basso che fa da perno al girovagare della batteria di *Magnet Pulls Through* e la rilassata solarità di *Cornpone Brunch* è un susseguirsi inesausto di invenzioni melodiche e ritmiche che mai si risolvono in canzone. Fra sequenze morriconiane (*Night Air*) e ticchettante ambient (*Onions Wrapped In Rubber*), minimalismo a bagno nell'LSD (*Tin Cans & Twine*) e richiami alla new wave più alienante (*Spiderwebbed*) e ai precursori Slint (*Flyrod*), fra omaggi dichiarati ma non effettivi (*Ry Cooder* ricorda piuttosto l'acidulo jazz di Gary Burton) e non dichiarati ma lampanti (*On Noble*) all'autore della colonna sonora di *Paris, Texas*. Del fatto che manchi quasi del tutto lo strumento principe del rock, la chitarra elettrica, ci si rende conto solo quando, nel congedo *Cornpone Brunch*, si dispiega uno sbilenco assolo.

Traffic

John Barleycorn Must Die

(Island, 1970)

Dopo aver mietuto successi a ripetizione nello Spencer Davis Group, Stevie Winwood fonda i Traffic con Jim Capaldi (batteria), Dave Mason (chitarra) e Chris Wood (fiati), talenti poliedrici come lui. Il primo album MR. FANTASY, del 1967, è un classico della psichedelia britannica, il disco omonimo dell'anno dopo approfondisce le sfumature black e gestisce al meglio l'equilibrio tra fonti sonore eterogenee e quattro teste pensanti. Un'impresa faticosa, visto che di lì a poco il leader si allontana a favore dei Blind Faith, promettenti sulla carta ma non felicissimi negli esiti: lo dimostra che all'istante ponga le basi del suo debutto da solista e, allo scopo, chiami gli ex compagni (tranne Mason) per farsi dare una mano. A quel punto, ha senso rispolverare la vecchia e acclamata sigla.
Dalla riunione deriva JOHN BARLEYCORN MUST DIE, capolavoro di sintesi tra folk, rock e jazz che travalica la forma canzone; che lavora su trame ricche ma mai ridondanti, dove l'eccezionale abilità esecutiva è asservita a strutture compatte e il sapore dell'insieme si impone sui singoli ingredienti. Come da costume di un'epoca sul serio creativa, si finisce per omaggiare la tradizione conferendole nuova linfa e ricavando un notevole riscontro commerciale. Spunto di partenza la leggenda popolare di John Barleycorn che viene trasportata in un'arcadia atemporale. La traccia omonima, un tradizionale risalente al '400, è riproposta in una vibrante rilettura, scortata nel viaggio da strumentali esaltati ed esaltanti (*Glad*), funk candeggiato preda di smanie jazz (*Freedom Rider*), white soul dinamico e acidulo (*Stranger To Himself*) e tempi medi magnificamente indecisi tra chiesa sudista, verdi praterie e brughiere piovose (*Empty Pages*, *Every Mother's Son*). In seguito, i Traffic non riusciranno a eguagliarne la magnificenza: gli allargamenti di organico, un'opera ambiziosa e comunque di buona riuscita come THE LOW SPARK OF HIGH-HEELED BOYS e le strizzate d'occhio alle platee americane si accompagneranno via via al calo di estro e ispirazione.

T. Rex

Electric Warrior

(Fly, 1971)

Teneva occhi e orecchie costantemente puntati sul presente, lo scrupoloso perfezionista Marc "Bolan" Feld: parlano chiaro il ribattezzarsi omaggiando con una crasi l'idolo Bob Dylan, un breve praticantato tra pop e psichedelia con i John's Children e il folk acido dei Tyrannosaurus Rex. Ad assicuragli un posto negli annali è però l'invenzione del glam rock, febbre che per circa un triennio contagerà una generazione che in lui scopre l'equivalente dei Beatles, passando da ricordi di Beatlemania all'attualità della Trexstasy. Impossibile resistere al gustoso pasticcio di morbose ballate, lustrini e ambiguità sessuale, e a un rock elettrico che, sensuale e ribaldo, innesta chitarre satolle e indolenti su ritmi boogie appiccicandosi in testa al primo ascolto. Una ricetta vincente – della quale David "Ziggy Stardust" Bowie si approprierà, superando il maestro dopo una stagione testa a testa – che rende al meglio sul breve formato (prova ne sia la fenomenale raccolta THE T.REX WAX CO. SINGLES: A'S AND B'S 1972-1977).
Benché il successivo THE SLIDER su di esso efficacemente ricalcato sia tutt'altro che trascurabile, la pietra miliare dei T. Rex è ELECTRIC WARRIOR. Curatissimo e di una solidità mai più replicata, raggiunge la vetta delle classifiche britanniche grazie agli androgini languori di *Mambo Sun* e *Get It On*, ai melanconici quadretti *Cosmic Dancer*, *Life's A Gas* e *Girl*, alle martellanti *Rip Off* e *Jeepster*. Vivendo sino in fondo il ruolo di rockstar decadente, Bolan non riuscirà a cavalcare i tempi, perdendo lucidità e successo dopo la svolta verso un discreto rock venato di black. In seguito, sarà riconosciuto padrino d'eccezione della rivoluzionaria vampata punk e i Damned si sdebiteranno portandolo in tour. Con una seconda giovinezza in vista, un destino assurdamente cinico e baro ci mette lo zampino: in un'alba londinese di metà settembre 1977, la macchina guidata dalla compagna Gloria Jones si schianta contro un albero. Compianto e acclamato, Marc muore da stella di prima grandezza.

Tricky

Maxinquaye

(4th & B'way, 1995)

L'ultimo bluesman del XX secolo? Se si postula che il blues sia innanzitutto una condizione dello spirito e una filosofia di vita e solo in seconda istanza determinate scale appoggiate su dodici battute, nessuno come Adrian Nicholas M. Thaws ha accompagnato l'irrequieto spirito di Robert Johnson fin sulle soglie del 2000 e oltre. *Hell Is Round The Corner*, "l'inferno è girato l'angolo", ammoniva il titolo di più istantanea fascinazione (quello costruito sullo stesso campionamento di Isaac Hayes usato pochi mesi prima dai Portishead nella diversamente/egualmente epocale *Glory Box*) fra i dodici che sfilano in MAXINQUAYE: e non è il blues la musica del diavolo per antonomasia? Aspetto irrimediabilmente luciferino che almeno quanto la biografia ne saboterà sempre la voglia di farsi passare per – in fondo in fondo – un bravo ragazzo, da lì a un anno il Nostro sarà identificabile con la figura che sulla copertina del primo disco dei collaterali Nearly God si contorce in un corridoio lynchiano dinnanzi a una porta con su scritto "Heaven", "Paradiso". Naturalmente chiusa.

Successore più autentico di BLUE LINES dei Massive Attack, cui Tricky forniva un apporto rilevante, che non lo stesso PROTECTION, in cui viceversa Tricky era ospite di passaggio, questo suo debutto da solista. Se a scomporlo gli elementi parrebbero gli stessi cambiano drammaticamente modi, esiti della sintesi, atmosfere. È come se HOT BUTTERED SOUL si ritrovasse imprigionato nel METAL BOX dei P.I.L., è raga del *day after*, sono i Public Enemy alle prese con il gamelan e gli Specials presi in ostaggio da Mark Stewart, è Miles Davis che nei suoi mari elettrici ci annega, è Marvin Gaye (campionato in *Aftermath*) sotto lo stesso tetto degli Smashing Pumpkins (campionati in – ahem – *Pumpkin*). E infine è Billie Holiday che non sa se rinascere come Yoko Ono, Nico oppure Alice Coltrane e decide di non decidere e di chiamarsi Martina Topley-Bird. Una liceale quando incontrava Tricky. Sii il mio Verlaine, sarò il tuo Rimbaud.

U2

The Joshua Tree

(Island, 1987)

Come per i Talking Heads, è l'incontro con Brian Eno a fare entrare gli U2 nell'età maggiore. THE UNFORGETTABLE FIRE (1984) è il luogo ove la passione si traduce in un'inaudita raffinatezza di tessiture e nondimeno i ragazzi non ne sono soddisfatti. Battendo in lungo e in largo gli Stati Uniti si sono innamorati del country e del blues e convertiti a Elvis, hanno perso la testa per Dylan, Hendrix, Janis Joplin. Non avendone avuto per lungo tempo nessuno, hanno assemblato un pantheon di modelli e più che emularli vogliono essere ammessi nel club. Come sempre – la loro forza e la loro debolezza più grandi – non hanno paura di rischiare il ridicolo e con RATTLE AND HUM, almeno secondo taluni, si renderanno ridicoli eccome. THE JOSHUA TREE è il miracoloso attimo prima. Pur interamente registrato a Dublino è l'album "americano" degli U2. Sin dai paesaggi desertici in cui Anton Corbijn colloca il gruppo negli iconici scatti che ne adornano la confezione. Non è un appropriarsi del Sogno Americano ma una ricerca dei dubbi e del senso del peccato che lo sottendono. Ne amano la Gloria i Nostri, ma sanno che in profondità pulsa un cuore di tenebra. Due i momenti che politicamente ed emotivamente definiscono il lavoro: i Led Zeppelin post-punk paracadutati dentro *Apocalypse Now* di *Bullet The Blue Sky*; l'attacco di chitarra acustica dritto da *Paris, Texas* che introduce *Running To Stand Still*.

Raccolta di dubbi quando quelle prima erano state di inni, THE JOSHUA TREE non fa sconti all'America né ai suoi stessi artefici, che mettendosi a nudo nel gospel *I Still Haven't Found What I'm Looking For* – e già l'ascendere di tastiere di *Where The Streets Have No Name* era partito da una navata di chiesa – si offrono all'ascoltatore vulnerabili fino a commuovere. Fra arpeggi riverberati e lamate elettriche, levitazioni atmosferiche qui inchiodate al suolo da una ritmica implacabile e là lasciate libere di librarsi in un'aria tersissima, il disco si dispiega cinematografico come pochi. Da *With Or Without You*, che occhieggia allo Scott Walker desolato di CLIMATE OF HUNTER e salda i debiti residui con i Joy Division, a una *Exit* che immerge lo spiritual nella ambient, a una *Mothers Of Disappeared* elegia per le vittime delle dittature sudamericane.

Van Der Graaf Generator

Pawn Hearts

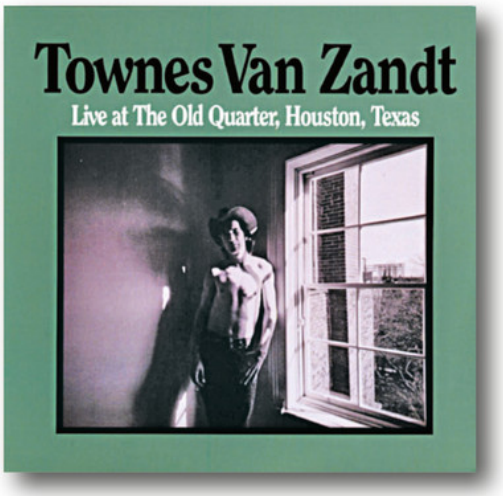
(Charisma, 1971)

Nel 1977 John Lydon (allora Rotten) intervistato da Capital Radio riguardo ai suoi musicisti preferiti citò – suscitando l'ira del manager Malcolm McLaren, che avrebbe voluto che il punk fosse percepito come una rivoluzione senza antesignani (come accadde; errore che la critica sta ancora scontando) – Captain Beefheart, Nico, i Can, Dr. Alimantado e Peter Tosh. Ma il primo che nominò fu Peter Hammill: proprio mentre il nuovo rock stava facendo a pezzi il vecchio cominciando dal progressive, il cantante dei Sex Pistols indicava in quello dei Van Der Graaf Generator un modello. Figuratevi lo sconcerto dei punk. Premesso che certo progressive circense/sinfonico rimane irredimibile e che Van Der Graaf è una delle prime sigle cui si ricorre sempre quando invece del genere si vogliono evidenziare le virtù, bisogna anche dire che la compagine guidata da Hammill resta una delle più incatalogabili della storia del rock. Faceva e fa categoria a sé, con il suo declinare una musica imprendibile, capace di tenerezze ma più spesso minacciosa.
PAWN HEARTS è da sempre reputato il capolavoro dei Van Der Graaf Generator e a tale unanime giudizio ci inchiniamo, pure osservando sottovoce che le loro due canzoni più memorabili, le ballate gotiche *Killer* e *House With No Door*, stanno sul precedente H TO HE, WHO AM THE ONLY ONE. Ma il fascino complessivo di PAWN HEARTS, che si articola in tre lunghe suite che vivono di una sapiente alternanza fra vuoti e pieni, oasi acustiche e furori elettrici, tastiere pencolanti sul lato oscuro del romanticismo e un sax circolare, lo colloca su un gradino superiore. Merito anche dei ricami chitarristici di tal Robert Fripp. Merito di un Hammill dalla voce duttile come non mai. Qui dolcissima, là tanto malevola da richiamare oggi alla memoria – ma guarda! – proprio il John Lydon del METAL BOX. Mai banale in un'età aurea e incompresa (popolare solo in Italia e in Belgio, pensate) esauritasi in poco più di un biennio, il gruppo si è riaffacciato alla ribalta nel nuovo secolo in maniera assolutamente convincente. Pure in questo pressoché unico.

Townes Van Zandt

Live At The Old Quarter, Houston, Texas

(Tomato, 1977)



Il primo LP di questo cantautore texano esce nel 1968 per la piccola (ma distribuita dalla MGM) Poppy. Le esibizioni dal vivo gli hanno già procurato parecchi ammiratori e fra essi Mickey Newberry, che firma le estatiche note di copertina. Van Zandt non amò mai quell'album, al punto di opporsi alla sua ristampa. C'è da supporre – visto che riprenderà diverse delle undici canzoni in esso contenute – per via di arrangiamenti che non sentì mai suoi. Bisogna dargli torto. Anche se i brani potrebbero reggere benissimo (e difatti…) appoggiandosi solo a chitarra e voce, le sobrie vesti cucite loro addosso cadono bene e FOR THE SAKE OF THE SONG è insomma tutt'altro che un fallimento. Dal 1969 al 1972 il nostro uomo lavora bene e sodo: un LP per anno e addirittura un paio nel 1971. Divisibili fra belli, bellissimi, pietre miliari. Si iscrivono alla categoria di mezzo i primi due, OUR MOTHER THE MOUNTAIN e un omonimo, asciugando il suono del debutto. Le atmosfere si fanno sempre più raccolte, gli spartiti sempre più spartani, mentre la voce ridisegna l'universo popolandolo di folle di personaggi più vivi di tanta gente che crede di esserlo, viva. Il successivo DELTA MOMMA BLUES inclina, ma meno di quanto possa fare supporre il titolo, verso le dodici battute. HIGH, LOW AND IN BETWEEN dal suo canto inverte la rotta verso la solitudine, concedendosi pianoforti sugli scudi e batterie discrete, ed è una prova tecnica di capolavoro. Che arriva l'anno dopo con THE LATE GREAT, di cui potrete leggere più avanti.

E poi il disastro. I dischi hanno venduto niente, la Poppy fallisce, Townes sparisce dietro le quinte, affondando in mari di alcool e paranoia. Nel 1977 la Poppy rinasce come Tomato e riesuma il nastro di un concerto di quattro anni prima, per sola voce e chitarra, in un minuscolo locale di Houston. Ci sono tutti gli articoli migliori del catalogo e sono queste le versioni indispensabili. Townes riparte, ma non sarà una cavalcata gloriosa la sua, se non *post mortem*.

The Velvet Underground

The Velvet Underground & Nico

(Verve, 1967)

Fate caso alla data di incisione, non di pubblicazione: rende THE VELVET UNDERGROUND & NICO ancora più straordinario di quanto non sia. In una vicenda giovane come era quella del rock allora, anche pochi mesi contavano e l'anno che ci mise l'album a raggiungere i negozi – colpa dell'inesperienza di Andy Warhol, di una casa discografica incerta sul come gestire materiali così dirompenti, del complottare dietro le quinte di Herb Cohen, manager di Zappa, disposto a tutto pur di fare uscire prima i Mothers Of Invention – non solo lo danneggiò enormemente sotto il profilo delle vendite (l'*hype* che aveva salutato gli spettacoli multimediali dell'"Exploding Plastic Inevitable" nettamente in calando) ma ha anche falsato la prospettiva storica. Lo si colloca nel 1967 e si sottolinea il suo essere antipodico al sentire generale che figliò i figli dei fiori e la psichedelia, ma se lo si pensa come un disco del 1966 da un lato anticipa la psichedelia stessa (con *Venus In Furs*), dall'altro è apparizione aliena in un mondo che impiegherà quasi tre lustri a capire cosa lo avesse colpito.

Il disco vive di un perfetto equilibrio fra tensione e rilascio, gioco di scatole in cui il folk metropolitano di *Sunday Morning* e *Femme Fatale* contiene il martellamento alla Bo Diddley di *I'm Waiting For The Man*, il rock'n'roll a rotta di collo di *Run Run Run* si situa fra il raga di *Venus In Furs* e la parata di chitarre scintillanti e circolari di *All Tomorrow's Parties*, l'incubotica *Heroin* precede il beat quasi byrdsiano (in realtà un plagio di Marvin Gaye!) di *There She Goes Again* e quello e la soffusa tenerezza di *I'll Be Your Mirror* conducono allo scontro fra viola stridente e voce recitante di *The Black Angel's Death Song* e al tribale caracollare di *European Son*. Dedica quest'ultima a Delmore Schwartz, maestro di poesia e di vita di Lou Reed che proprio in quel 1966 lasciava questo mondo per andare a cercare bar in altri universi. Dobbiamo alla sua influenza testi da esegesi parola per parola: sipari di scapigliatura e sessualità deviata, donne fatali e vite drogate che per primi introducevano nel rock (Dylan veniva dal folk, gioverà ricordare) tematiche adulte, letterarie.

The Velvet Underground

White Light/White Heat

(Verve, 1968)

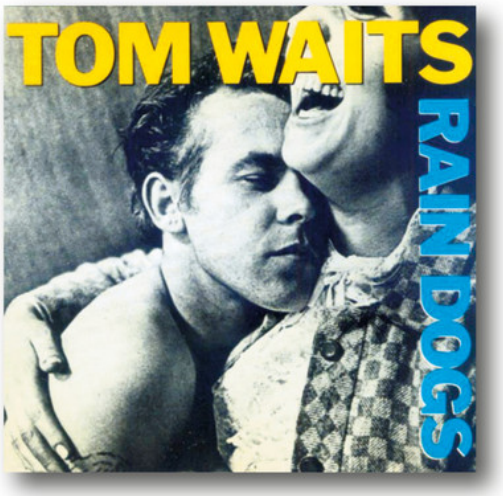
Licenziato Andy Warhol dopo avere licenziato Nico, i Velvet Underground escono dalla nicchia confortevole ma poco remunerativa delle gallerie d'arte, in cui si sono mossi fino a quel momento, ed entrano a tutti gli effetti nel competitivo agone del rock. Un fitto calendario concertistico garantisce loro una stentata sopravvivenza. Gravitano soprattutto su Boston e lì conoscono Steve Sesnick, che sarà il loro manager da qui all'ignominiosa fine e al quale a posteriori addosseranno ogni nefandezza. Per intanto, non sarà un Brian Epstein ma li mantiene "on the road" e più o meno nelle grazie di una casa discografica che già ha dovuto confrontarsi con vendite fallimentari e non può più contare sulla pubblicità gratuita che Warhol aveva portato in dote. Più che altro, alla Verve dei Velvet non sanno proprio che fare e meno male. Se ne curassero un minimo WHITE LIGHT/WHITE HEAT non lo stamperebbero neppure. Si fidano invece di Tom Wilson, che figura come produttore ma che si dice passò molto più tempo appartato con belle figliole che dietro al mixer.

I mesi trascorsi in tour hanno compattato, indurito, energizzato un suono che, pur dando sempre parecchio spazio all'improvvisazione, si è fatto più rock'n'roll. Il brano che inaugura e intitola il disco ha andatura svelta e innodica. È subito dopo che le cose cominciano a diventare *strane*, con *The Gift*, raccontino surrealmente horror di Lou Reed che Cale legge su un canale con tono impassibile mentre sull'altro l'accompagnamento è una versione schizoide del soul strumentale alla Booker T. È ancora il Gallese a interpretare, levitando su chitarre lisergicamente ondivaghe, la gotica *Lady Godiva's Operation*. Se *Here She Comes Now* segna un momentaneo ritorno al folk-rock dell'album precedente, I *Heard Her Call My Name* è stupenda distorsione in corsa, caos che rifiuta ostinatamente ogni ipotesi di palingenesi. Degno prologo ai fragorosi 17'27" che da soli basterebbero a riservare ai Velvet Underground un posto di primo piano nella storia del rock. Zenit, *Sister Ray*, di un lavoro tanto distante dal predecessore quanto ugualmente decisivo per l'evoluzione del rock.

Tom Waits

Rain Dogs

(Island, 1985)



Quanti veri Waits esistano non lo sa neppure Tom. Enorme la differenza tra il cantore dei "falchi della notte" con voce di carta vetrata che all'inizio dei '70 spalanca un cuore da reietto sentimentale e il teatrante che, in poco meno di un lustro, allestisce l'eccezionale trilogia di SWORDFISHTROMBONES, RAIN DOGS e FRANK'S WILD YEARS. La si può riassumere, quella differenza, nella determinazione a riprendersi la propria musica togliendola dalle mani dei produttori e arrangiatori della Asylum, nel desiderio di riscriverne la grammatica strappando le pagine dei libri, masticandole e sputandole in forme inaudite tra una polka degli Appalachi e un valzer mitteleuropeo, tra strumenti pescati dal rigattiere e canzoni come orfanelle cui dare un tetto e un letto.
Waits guarda ammirato al cinema di Federico Fellini e al teatro di Bertolt Brecht e Kurt Weill, all'avanguardia di Harry Partch e all'esempio di Captain Beefheart; osa e incontra il sostegno fondamentale della moglie Kathleen Brennan, da qui in poi spesso e volentieri coautrice; dopo essersi trasferito a New York e aver cambiato etichetta ma soprattutto vita, convoca un parterre di strumentisti ideale (banda di temerari cani sciolti dove primeggiano Marc Ribot, Greg Cohen, John Lurie, Robert Quine, Keith Richards…) e abbandonati una volta per tutte eccessi e bassifondi realizza una festa di astrattismi (*Clap Hands*, *9th & Hennepin*) e fantasie folk (*Singapore*, *Diamonds & Gold*), immagina un mondo che respira poesia amabilmente obliqua (*Hang Down Your Head*, *Jockey Full Of Bourbon*) oppure tagliente e spigolosa (*Cemetery Polka*), apre all'occorrenza le finestre sulle commoventi *Blind Love* e *Time* e su una springsteeniana *Downtown Train*. Ne deriva che RAIN DOGS può ben dirsi l'unico Capolavoro di autentico blues – inteso sia come categoria dello spirito che in senso formale: ascoltare per credere *Union Square*, *Gun Street Girl*, *Big Black Mariah* – ad aver visto la luce negli anni '80. E la pagina più fulgida di Waits, chiunque egli sia.

Weezer

Weezer

(DGC, 1994)

Nessun disco simboleggia il cambio generale di umore che traversò a un certo punto dei ’90 il rock americano come l’omonimo esordio degli Weezer. Quello che a posteriori verrà battezzato il BLUE ALBUM per distinguerlo dal terzo e pure omonimo lavoro dei Californiani, il GREEN ALBUM (e dal sesto, il RED ALBUM; dal decimo, il WHITE ALBUM; dal tredicesimo, il BLACK ALBUM) vedeva la luce il 10 maggio 1994. Kurt Cobain si era suicidato cinque settimane prima e chi aveva più voglia di nichilismo? Singolare contrappasso per un’epoca che il debutto di Rivers Cuomo e compagni vedesse la luce per la medesima etichetta dei Nirvana. Più che musicalmente, giacché sotto quell’aspetto non mancavano vicinanze (a partire dalla comune discendenza dai Pixies), gli Weezer si rivelavano antitesi del gruppo di NEVERMIND (e soprattutto di IN UTERO) esistenzialmente: la vita affrontata con piglio leggero e ne sintetizzava magistralmente lo “spirit” diversamente “teen” il geniale video del primo grande successo, *Buddy Holly*, con immagini dei ragazzi mischiate a scene da *Happy Days*. Alla platea generalista gli Weezer piacevano subito, alla nazione *alternative* meno e anzi in tanti, stampa specializzata in testa, a torto li intruppavano nella terza – sfiatata e ruffiana – leva del grunge. All’uscita nel settembre 1996 di PINKERTON il linciaggio mediatico sarà montato a tal punto da danneggiare le vendite e indurre un giornale di solito buonista come “Rolling Stone” a eleggerlo peggiore disco dell’anno. Bizzarramente, nei ben cinque anni di attesa per il successore gli Weezer godranno invece di una costante rivalutazione e il nuovo secolo li vedrà passare di trionfo in trionfo.

Bizzarro anche che abbia avuto bisogno di rivalutazioni un esordio che ascolto dopo riascolto si conferma il capolavoro quasi intero di power pop rivisitato che parve da subito a chi lo affrontò senza pregiudizi. Sforbiceresti magari di qualche minuto una conclusiva *Only In Dreams* tirata troppo in lungo, ma il resto è perfetto: dalla collisione fra riff granitico e melodia morbida di *My Name Is Jonas* a una *In The Garage* alla Green Day, passando per i Ramones apocrifi di *No One Else* e per una *Undone* grunge con moderazione; ovviamente, per la scanzonata quanto energica *Buddy Holly*.

The White Stripes

White Blood Cells

(Sympathy For The Record Industry, 2001)

Dopo due album inizialmente apprezzati solo dai più attenti cultori del panorama underground americano, i White Stripes – complice il contratto per il mercato europeo siglato con la XL Recordings – ampliano in modo notevole la loro popolarità con WHITE BLOOD CELLS, che getta le basi per il successo su vastissima scala, nel 2003, di ELEPHANT e del singolo-tormentone *Seven Nation Army*. Com'è sempre stato e come sempre sarà in una carriera interrotta ufficialmente solo nel 2011, Jack White compone, canta, suona la chitarra e aggiunge qualche tastiera, mentre Meg White – in origine spacciata per sorella, ma in realtà moglie (poi ex) – picchia sulla batteria: ne deriva un curioso, fascinoso *patchwork* di roots rock "mutante", dove folk, blues, fantasie pop e devozione al r'n'r primitivo di scuola lo-fi – con qualche prurito punk a fare qua e là capolino – si intrecciano in sedici brani tanto stralunati ed eccentrici quanto ricchi di felici intuizioni melodiche. Brani brevi (durata media, due minuti e mezzo) che possono ricordare la vivacità dei Violent Femmes, l'indolenza del primo Beck o le filastrocche allucinate dei Timbuk 3, e che mettono in luce una genuinità, una brillantezza e un'esuberanza dalle quali è arduo non essere intrigati, appassionati e finanche travolti: da *Dead Leaves And The Dirty Ground*, rock-blues che fa pensare a dei Blind Melon piuttosto alticci, fino alla *I Think I Smell A Rat* che si direbbe rubata a Gordon Gano o alla *Fell In Love With A Girl* che sembra una *outtake* dei Buzzcocks, tutto parla – anzi, urla – di un amore per la tradizione che si esplica nell'interpretarla in chiave essenziale, cruda e ludica. Una vocazione, quella al gioco e del divertimento, che il duo di Detroit ha costantemente sottolineato con i suoi pittoreschi look in bianco/rosso.
Grazie anche all'attività solistica e a progetti paralleli quali Raconteurs e Dead Weather, Jack White diventerà una delle figure-cardine del rock americano degli anni 2000. Ma è qui, su WHITE BLOOD CELLS, che tutto si fonda.

The Who

Who's Next

(Track, 1971)

Il più glorioso dei fallimenti. Quelli che molti considerano il capolavoro in studio firmato The Who nasce dalle ceneri di *Lifehouse*, progetto multimediale che nelle intenzioni di Pete Tonwshend avrebbe dovuto essere un album doppio in quadrifonia, un film e uno spettacolo teatrale. Dopo alcune session ai Record Plant di New York e serate di prova al Vic Theatre di Londra, il manifesto della nuova "musica totale" viene abbandonato. In un certo senso il progetto abortito è lo SMILE di Townshend, anche se al contrario di ciò che accadde al povero Brian Wilson ciò che inizialmente sembrava una sconfitta si trasformò rapidamente in un trionfo, con le canzoni rimaste nel setaccio che andranno a comporre uno dei dischi rock più grandi di sempre.
WHO'S NEXT è nove brani dal respiro epico e dal travolgente impatto fisico, irripetibile sintesi di tutto ciò che gli anni '60 erano stati e che i '70 avrebbero potuto essere, non avessero preso il sopravvento lo show business e l'accademia. Gli inserti di VCS3, il proto-sintetizzatore qui usato per la prima volta nel rock, e l'utilizzo di sequenze preregistrate sono schegge di futuro, il resto è Who ai massimi livelli di interazione, fluidità, dinamicità, tensione. Dalla magnifica *Baba O Riley* – dedicata contemporaneamente al guru di Pete, Meher Baba, e al compositore minimalista Terry Riley – a *power ballads* come *Behind Blue Eyes* e *The Song Is Over*, nelle quali la duttilità vocale di Roger Daltrey si dispiega come mai prima, dalla frenesia di *Going Mobile* al solito pezzo di bravura di John Entwistle intitolato *My Wife* (unico brano a non provenire dal canovaccio di *Lifehouse*). Per finire in gloria con *Won't Get Fooled Again*, suggello definitivo alle speranze della controcultura all'alba di un nuovo e più cinico decennio. A proposito di cinismo e dissacrazione, la copertina rappresenta una evidente parodia di *2001 Odissea nello spazio* di Kubrick. Ironico pensare che proprio i quattro Who sarebbero diventati dei monoliti del rock negli anni a venire.

Wilco

Yankee Hotel Foxtrot

(Nonesuch, 2002)

Come esistono i Grandi Romanzi Americani, così ci sono i Grandi Dischi Americani, e YANKEE HOTEL FOXTROT è forse stato uno degli ultimi. Un pugno di canzoni che riflettono mirabilmente il momento in cui sono state scritte, riuscendo nell'impresa di mettere in scena contemporaneamente la crisi individuale di un artista e lo psicodramma collettivo di una nazione, senza parlare direttamente né dell'una né dell'altro. Alla fine del 2001 Jeff Tweedy è senza contratto discografico, i suoi Wilco dopo la rottura con Jay Bennett sono ridotti a Glenn Kotche e al fido John Stirrat, quello che diventerà YANKEE HOTEL FOXTROT è giusto un demo di brani – strappati da Tweedy alla Warner per cinquemila dollari – che rischiano di non vedere mai la luce. Nello stesso periodo l'America è smarrita, ferita, stretta tra paura del terrorismo e *patriot act* liberticidi. Il cuore del disco, non a caso, è un brano chiamato *Ashes Of American Flags*.
Come alcuni dei suoi modelli più o meno dichiarati – TONIGHT'S THE NIGHT di Neil Young, il terzo dei Big Star – quello che diventerà l'album della svolta per i Wilco fotografa la disperazione un attimo prima del collasso e la trasfigura in catarsi. Le vicissitudini che ne hanno preceduto l'uscita – ripercorse nel bellissimo documentario *I Am Trying To Break Your Heart* – hanno dato slancio alla musica, invece che soffocarla. Ma se la scrittura è eccellente e spazia in lampi di innocenza perduta (*Heavy Metal Drummer*), romanticismo a nervi scoperti (*Jesus etc.*, *Reservations*), ombrosa introspezione (*Radio Cure*), a lasciare stupefatti è tuttavia il contesto in cui si muovono le canzoni: grazie anche al tocco di Jim O' Rourke, l'Americana che era stata il marchio di fabbrica del gruppo negli anni precedenti adotta un approccio quasi futuristico, mantenendo comunque il suo nocciolo di umanità. L'incontro tra radici e avanguardia verrà perfezionato nel successivo, splendido A GHOST IS BORN, per poi lasciare spazio a un classicismo rock di eccelsa qualità.

Jonathan Wilson

Gentle Spirit

(Bella Union, 2011)

Che mai possono condividere Erykah Badu e Jackson Browne, Bonnie Raitt e Tom Morello, Kitaro e Will Oldham? Apparentemente nulla, laddove è più facile scovare affinità fra Phil Lesh e Jakob Dylan, Vetiver e Joshua Tillman, Chris Robinson e Benmont Tench, Mark Olson e Robbie Robertson, i Dawes ed Elvis Costello. E ancora: Ramblin' Jack Elliott, Bert Jansch, i Doobie Brothers, Barry Goldberg, Sweet Honey In The Rock e l'elenco potrebbe continuare con componenti o ex componenti di Wilco e Shins, E Street Band e Band Of Horses, Built To Spill e Modest Mouse. A parte l'avere diviso un palco, una jam privata, uno studio di registrazione con questo capelluto artista nativo della North Carolina ma californiano dentro. *Trait d'union* nel primo decennio del nuovo secolo fra generazioni di musicisti distantissime che, preso com'era a rivitalizzare scena e leggenda di Laurel Canyon, non arrivava a dare alle stampe il suo album di esordio (avendone buttato via uno quattro anni prima) che trentaseienne. Infuriarsi al pensiero di quanti altri dischi incredibili avrebbe potuto regalarci? Piuttosto bisognerebbe ringraziarlo per avere meditato così a lungo un debutto che tale non sembra proprio, per la rilassata fluidità che esibisce per tutti i suoi tredici brani e quasi ottanta minuti, ed essersene uscito direttamente con un capolavoro. Di altri tempi, senza tempo.

C'è un classico più vecchio di quattro esatti decenni – pure quello un esordio da solista, ma il titolare vantava un curriculum di ben altra visibilità – cui GENTLE SPIRIT può essere accostato ed è IF I COULD ONLY REMEMBER MY NAME di David Crosby. Mille altre suggestioni promanano in ogni caso da queste trame di acid folk scintillante e psichedelia gentile e valgano come straordinari esempi – eppure: scelti quasi a caso – i Beach Boys *cum* Neil Young di *Desert Raven*, gli incroci fra Crazy Horse e Quicksilver Messenger Service di *The Way I Feel* e *Valley Of The Silver Moon*, i Pink Floyd primi anni '70 traslocati sulla West Coast di *Natural Rhapsody*. Nessuno si stupirà quando Wilson, dopo averci regalato un seguito quasi altrettanto esaltante nel 2013 con FANFARE, si unirà alla band di Roger Waters.

Steven Wilson

The Raven That Refused To Sing (And Other Stories)

(Kscope, 2013)

Non solo *songwriter*, chitarrista e tastierista, cantante e produttore, ma pure corresponsabile di numerosi progetti, talent scout, titolare della rinomata etichetta Kscope e maestro nell'arte del remix in multicanale, Steven Wilson – classe 1967 – è una delle figure-cardine del rock dei 2000, specie di quella sua branca dove il classico è in perfetto bilanciamento con il moderno. Benché il suo temperamento e il suo passato alla guida dei Porcupine Tree portino a collocarlo alla voce "(nuovo) progressive", l'infaticabile ed eclettico musicista britannico sfugge alle schedature; la sua indole è di sicuro in sintonia con l'idea di espansione dei canoni rock che del prog *d'antan* era la base, ma la sua creatività e il suo talento gli impediscono di rinchiudersi in qualsivoglia cliché. Non a caso sono in parecchi a vedere in lui una sorta di Robert Fripp della sua generazione, non a caso la sua discografia – tanto ampia e frastagliata da disorientare – non lesina in sorprese.
Terzo capitolo di un percorso solistico avviato ancor prima del congelamento della band-madre, THE RAVEN THAT REFUSED TO SING raccoglie sei brani di lunga durata (ben cinque superano i sette minuti e mezzo e il più esteso oltrepassa i dodici) che raccontano vicende legate al paranormale. Sulle stesse direttive visionarie, Wilson e la sua backing band – tra gli strumenti, oltre a quelli standard, mellotron, minimoog e alcuni fiati – organizzano un sound all'insegna di trame ricche e articolate ma non goffamente ipertrofiche, eleganti ceselli che rimandano al jazz e al folk, atmosfere evocative spesso "turbate" da fremiti rock, voce usata con parsimonia, competenti e affettuosi richiami ai King Crimson, ai Van Der Graaf Generator e ai migliori Yes, il tutto equilibratissimo e curatissimo sotto il profilo tecnico grazie alla presenza di un coproduttore e *sound engineer* d'eccezione quale Alan Parsons. In seguito, il Nostro realizzerà altri dischi di sempre alta qualità ma meno coesi e persino più "pop", ma è qui che la sua ispirazione e la sua verve sono sviluppati nel modo globalmente più brillante.

Wire

154

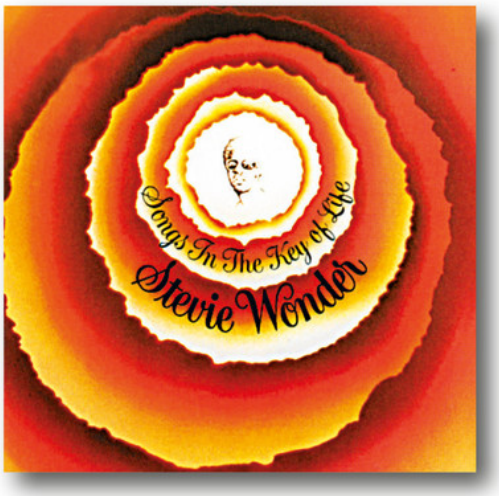
(Harvest, 1979)

Alla fine dei ’70 tutto cambiava alla velocità della luce, eppure anche in quei tempi di furiosa creatività i Wire erano imprendibili per chiunque. Tre anni, tre dischi, tre capolavori, ognuno diversissimo dall’altro. Colin Newman, Bruce Gilbert, Graham Lewis e Robert “Gotobed” Grey hanno staccato quasi tutti i loro contemporanei con uno scatto bruciante e una progressione inarrestabile. Con 154 l’evoluzione della prima fase nella storia del gruppo tocca il punto più alto. Le serate anfetaminiche al Roxy e le canzoni iper-compresse di PINK FLAG sembrano già un ricordo lontano. Eppure sono passati solo due anni.
I germi del cambiamento erano già evidenti in CHAIRS MISSING (1978), ma qui la trasfigurazione è totale. Pezzi come *Should Have Known Better*, *The 15th*, *Single KO*, la dilatata (quasi sette minuti) *Touching Display* dicono che i Wire sono approdati a una inedita forma di post-punk psichedelico alla quale i frequenti inserti di synth e tastiere dal timbro quasi chiesastico conferiscono solennità e affascinanti tonalità dark. Ma ci sono anche aperture di pop deviante alla Roxy Music (*Map Ref 41°N 93°W*, tanto radiofonico nella sua melodia quanto poco lo è nell’impronunciabile titolo che indica le coordinate cartografiche di Des Moines nello Iowa), tracce dei futuri interessi dei quattro per la dance (adombrata in *On Returning*), l’art rock di *A Mutual Friend*, persino un cinico racconto alla Velvet Underground come *The Other Window*, nel quale si parla di un passeggero su un treno che vede dal finestrino un cavallo morente intrappolato tra il filo spinato. Lavoro indubbiamente cerebrale, a tratti addirittura glaciale nel suo porgersi (“sempre più freddo e bianco”, sentenzierà Simon Reynolds), rappresenta un trionfo artistico in grado di coronare, ma anche di stroncare – o quantomeno di bloccare per diverso tempo – una carriera. Dopo 154 i Wire si fermeranno come gruppo per un lungo periodo, ma con questo disco proietteranno ugualmente la loro ombra su gran parte della new wave dei primi anni ’80.

Stevie Wonder

Songs In The Key Of Life

(Tamla, 1976)



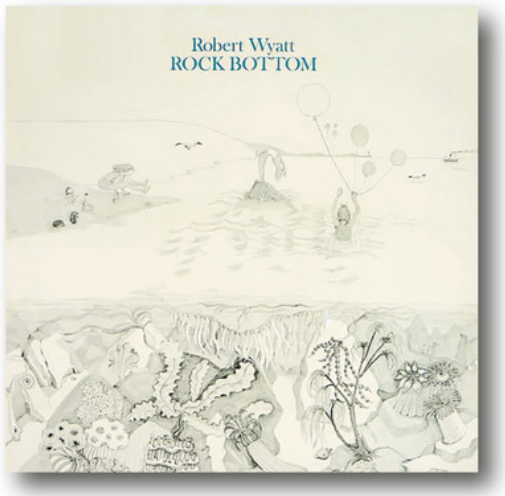
Suona pazzesco dirlo, ma l'artista che dà alle stampe il suo capolavoro, nonché uno dei "must" della musica non solo nera del Novecento, a un'età in cui in tanti sono delle promesse, ventisei anni, è un veterano che ha trascorso esattamente metà della vita sotto ai riflettori. Tredici anni sono infatti passati dacché, ringiovanendosi nel titolo, Stevland Judkins si è affacciato alla ribalta con il live 12 YEAR GENIUS, album cui ha dato un immediato seguito con un esplicito TRIBUTE TO UNCLE RAY mandando poi nei negozi altri due LP prima che quel memorabile 1963 sia finito. Nel resto del decennio Little Stevie Wonder ha collezionato hit dopo hit affrancandosi nel contempo da una devozione inizialmente totale per Ray Charles, maturando una sua personalità, siglando non soltanto diversi classici a 45 giri ma pure alcuni 33 giri di vaglia. Già basterebbe per consegnarlo agli annali del soul e consentirgli di ritirarsi, nemmeno maggiorenne. Macché! Proprio il compimento della maggiore età permette al giovanotto una ridiscussione del contratto con la Motown e di mettere Berry Gordy all'angolo pretendendo e ottenendo concessioni economiche sbalorditive e, ciò che più conta, una libertà artistica totale. Pasticciando gioiosamente con l'elettronica, con le musiche latine come con il pop, con il rock e il gospel, con funk e jazz, con il reggae e Chopin, fra il 1972 e il 1974 Stevie Wonder mette in fila quattro album uno più strepitoso dell'altro: MUSIC OF MY MIND, TALKING BOOK, INNERVISIONS e FULFILLINGNESS' FIRST FINALE. Incredibile ma vero: il meglio deve arrivare.

Giunge due anni dopo in forma di doppio espanso (non bastano le quattro facciate a 33 giri a contenere il tutto, ci vuole ancora un EP 7") che riassume in forma superiore quanto accaduto fino a quel momento. Gloriosissimo incendio che brucia quasi ogni residua energia creativa e, dopo lo sperimentale ma irrisolto JOURNEY THROUGH THE SECRET LIFE OF PLANTS (1979) e il frizzante HOTTER THAN JULY (1980), Stevie Wonder si farà da parte. Ritiro interrotto di rado e con lavori non all'altezza.

Robert Wyatt

Rock Bottom

(Virgin, 1974)



Arduo stabilire quanto nell'eccezionalità di ROCK BOTTOM abbia contato la premeditazione e quanto la catarsi che ne traspare. Probabile che – come dimostrano incisioni d'epoca riaffiorate nel 2003 – la verità stia nel mezzo e comunque sono annotazioni che non spiegano appieno la magia di sei composizioni inestimabili. Conta semmai che ogni volta esse spicchino il volo libere da limiti strutturali per volteggiare ad altezze irraggiungibili, incuranti di generi e definizioni, quasi cercassero di annullare la distanza tra la pura trascendenza e il "fondale sassoso" cui fa riferimento il titolo: una metafora della materialità che non abbandona mai né la voce e le liquide tastiere dell'ex Soft Machine, né gli strumenti appannaggio di un cast stellare (Hugh Hopper, Fred Frith, Ivor Cutler, Mike Oldfield…) coordinato da Nick Mason dei Pink Floyd.

È qui che l'anima avanguardistica sfoggiata da Wyatt nell'ostico debutto END OF AN EAR scende a patti con un senso della melodia estatico e surreale, acquisendo spazialità e fluidità senza rinunciare a strutture complesse e arrangiamenti densi di intuizioni geniali e tracciando di fatto le coordinate di ogni opera successiva. Inizialmente destinate a una rimpatriata dei Matching Mole, queste "canzoni" – di rado il vocabolo è parso tanto inadeguato! – vedono la luce a dodici mesi di distanza dall'incidente (una caduta dal quarto piano durante una festa troppo spericolata) che ha costretto il musicista inglese su una sedia a rotelle e dalla relativa, tribolata riabilitazione. Sarebbero comunque struggenti anche prescindendo dalle vicende umane la sospesa malinconia di *Alifib* e il nervoso jazz-beat alieno *Alife*, sinfonie eteree e sferiche come la stupenda *Sea Song* e una *Last Straw* di serenità increspata da caligini, il dipanarsi un po' fiabesco e un po' inquietante di *Little Red Robin Hood Hit The Road* e della gemella *Little Red Riding Hood Hit The Road*. Ognuna un universo in perenne espansione, incurante dei decenni trascorsi nel frattempo.

X

Los Angeles

(Slash, 1980)

Più della New York che pure gli ha dato i natali, è stata la California a fungere da terra promessa del punk americano. Nel triennio 1977-1979 lo Stato di San Francisco e Los Angeles ha infatti visto un'incredibile proliferazione di gruppi underground capaci di offrire performance musicali di elevata caratura e molto spesso di sorprendente originalità. Gli X avevano come base la Città degli Angeli non a caso scelta come titolo di questo loro esordio, uno dei primi album di una scena fino ad allora documentata soprattutto da 45 giri: nove canzoni straordinarie dove la sezione ritmica quasi sempre martellante di John Doe (basso) e Don Bonebrake (batteria) e la chitarra dalle inclinazioni rockabilly di Billy Zoom elaborano un solido terreno di appoggio per le voci dello stesso John Doe ed Exene Cervenka, ora contrapposte in travolgenti duetti e ora avvinte in abbracci di rara forza seduttiva.
A conferire all'insieme un'ancor più pronunciata personalità provvede l'organo del produttore Ray Manzarek, ex Doors, che lascia il marchio più vistoso – oltre che nella cadenzata ma avvolgente *The Unheard Music* e nell'ipnotica *Nausea* – in quella *The World's A Mess*, *It's In My Kiss* che quasi si direbbe una *Light My Fire* in chiave punk. Il resto è adrenalina pura, peraltro incanalata in uno stile rimasto unico: esplosivi inni da poco più di due minuti, con testi ruvidamente poetici e nient'affatto sloganistici nell'affrescare immagini di vita di strada, che trascinano i corpi e infiammano gli animi. La *title track* è il più conosciuto, ma *Your Phone's Off The Hook But You're Not*, *Johny Hit And Run Pauline*, *Sex And Dying In High Society*, *Sugarlight* e la cover brutalizzata di *Soul Kitchen* dei Doors non sfigurano. La Los Angeles della band bruciava (e continua a bruciare) per davvero, come la Londra dei Clash e la X di una copertina cupa ma azzeccatissima: le fiamme divamperanno per un altro LP, WILD GIFT, per poi attenuarsi in album comunque validi che daranno maggiore spazio a citazioni roots.

XTC

English Settlement

(Virgin, 1982)

Se, come spesso è stato teorizzato, gli XTC sono stati i Beatles degli anni ‘80, questo disco è il loro WHITE ALBUM. Anche se, a dire il vero, proprio Andy Partridge, che da sempre è mente e anima della band di Swindon insieme all’inseparabile Colin Moulding, disse che “ENGLISH SETTLEMENT è il primo dei nostri dischi colorati”. Questioni cromatiche a parte, questo doppio album prodotto da Hugh Padgham non è certo l’unico capolavoro nella discografia qualitativamente straordinaria della band, ma rappresenta comunque l’apice artistico nella prima parte della sua storia. È qui che il diorama pop degli XTC è finalmente apprezzabile in tutta la sua complessità e raffinatezza: un po’ del nervosismo e delle andature sghembe degli esordi (qualificati con troppa leggerezza come “punk”) permangono ancora, ma la scaletta ha un respiro più ampio, gli arrangiamenti si fanno sia più vari che più accessibili, e in generale emerge trionfante la radicale “britannicità” di Partridge & Moulding (qui affiancati dal chitarrista Dave Gregory, che rimarrà con loro a lungo, e dal batterista Terry Chambers, che invece abbandonerà dopo il disastroso tour successivo, pietra tombale sull’attività dal vivo per il gruppo).
Le canzoni nascono quasi tutte intorno agli accordi della chitarra acustica e alle linee ritmiche di un basso fretless, e in molti casi fanno pensare a un chimerico incrocio tra funk alla Talking Heads e folk inglese. Brani come *Leisure*, *Jason And The Argonauts*, i consueti gioiellini di Moulding come *Fly On The Wall* e *Ball And Chain*, per non parlare del singolo da Top 10 *Senses Working Overtime*, sono la fonte a cui si sono abbeverati futuri campioni del Britpop come Blur e Pulp. Lavoro dai toni a tratti bucolici, rappresenta quanto di più ambizioso avessero inciso gli XTC fino a quel momento. La copertina cita una famosissima e antica figura rupestre, il cavallo bianco di Uffington, che si trova a pochi chilometri da Swindon: altro indizio della rinnovata passione anglocentrica della band.

Neil Young

After The Gold Rush

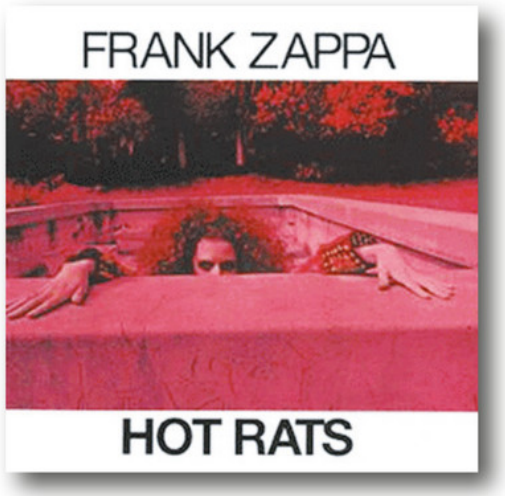
(Reprise, 1970)

Un anno dopo l'altrettanto ispirato EVERYBODY'S KNOWS THIS IS NOWHERE (quello di *Cinnamon Girl*, *Cowgirl In The Sand* e *Down By The River*), Neil Young confeziona un terzo album solistico di buon successo anche commerciale: del resto, il *loner* canadese naturalizzato californiano è sulla bocca di tutti grazie al supergruppo CSN&Y (DEJA VU è da un po' nei negozi; sette mesi dopo arriverà FOUR WAY STREET) e nel 1972 la sua stagione d'oro culminerà con HARVEST, che sbancherà le classifiche inglesi e americane con un doppio n.1.
È un folksinger rock malinconico ma non troppo cupo, quello di AFTER THE GOLD RUSH, abile nel trattare in modo diverso da chiunque altro – aiutato dal suo innato talento e dalla sua inconfondibile timbrica lamentosa – la tradizione e la forma ballata. A sostenerlo nell'impresa, collaboratori di prim'ordine quali Danny Whitten, Billy Talbot e Ralph Molina (tutti dei Crazy Horse), il bassista di CSN&Y Greg Reeves e un giovanissimo Nils Lofgren, che si affiancano e si avvicendano in undici brani sobri e insinuanti impreziositi dalla sanguigna delicatezza tipica del miglior sound della West Coast. Canzoni carezzevoli ed evocative, ma in grado di far male fino alle lacrime: ora strutturalmente scarne e fragili, ora pervase da un'elettricità nascosta, quasi subliminale, che trattano per lo più d'amore – almeno *Tell Me Why*, *Don't Let It Bring You Down*, *Only Love Can Break Your Heart* e *When You Dance You Can Really Love* sono tra le gemme più preziose del catalogo dell'artista – ma che all'occorrenza non temono di toccare argomenti scomodi. È il caso della famosa *Southern Man*, inno antirazzista che darà luogo a fraintendimenti e polemiche, o della *title track*, propaganda ecologista espressa sotto forma di visione onirica. Come EVERYBODY'S KNOWS THIS IS NOWHERE aveva gettato le fondamenta di tutto il Neil Young più energico e convulso (era infatti cointestato ai Crazy Horse), così AFTER THE GOLD RUSH stabilisce un altro canone: per migliaia di cantautori coevi e da venire sarà, anche più di HARVEST, un (irraggiungibile) modello, una pietra di paragone di fronte alla quale è facile sentirsi inadeguati.

Frank Zappa

Hot Rats

(Bizarre, 1969)



Facile intendere perché HOT RATS sia immancabilmente l'album di Zappa che piace a quelli a cui Zappa non piace. È perché è uno di quelli in cui tenne la bocca chiusa. È perché è suonato superbamente senza che mai questo sapere suonare venga esibito. È perché è un prodigio di equilibrio, concisione ed essenzialità a dispetto di trame anche parecchio intricate. Persino in un brano che rasenta i tredici minuti: c'è tutto quello che ci deve essere, in *The Gumbo Variations*, non una nota in più e se una venisse sottratta si avvertirebbe un vuoto. C'è il jazz, c'è il rock, c'è un po' di blues e in tralice più di qualcosa di studi classici messi più a buon frutto qui che nelle tante partiture orchestrali che verranno. Ma è pure – o addirittura soprattutto – quello di Frank Zappa che in HOT RATS non c'è a farlo il suo capolavoro: certe ricostruzioni filologiche del doo wop come del rock'n'roll, le tentazioni heavy, gli assolo sbrodoloni, il musical, il cabaret volgare.
Per molti era il disco del primo incontro con la vociaccia licantropa di Captain Beefheart e ci sarebbe da volergli bene anche solo per questo. Canta *Willie The Pimp*, il Capitano, legando con filo grosso le trame di un rock-blues nel quale le quattro corde del violino di Sugar Cane Harris sono mattatrici quanto le sei della chitarra di un padrone di casa ben lieto di avere sfrattato quegli inquilini indolenti dei Mothers Of Invention tenendo con sé solamente Ian Underwood. Di costoro nettamente il più talentuoso, quello capace di suonare più strumenti (qui piano, organo, clarinetto, sassofono e flauto) e meglio. Dei Mothers alle prese con *Willie The Pimp* si possono immaginare; non con le compressioni jazz-rock dei quattro minuti di sorrisi, tenerezze e vertigini di *Peaches En Regalia*; non con le complicate partiture fiatistiche sulle cui impalcature scorrazza la solista dei nove di *Son Of Mr. Green Genes*. La seconda facciata segue lo stesso schema, con ad aprire una *Little Umbrellas* che è una seconda *Peaches* di un nonnulla inferiore, in mezzo la jam *The Gumbo Variations* e a suggello una *It Must Be A Camel* dai salti melodici stupefacenti, in cui risalta il violino di un Jean Luc Ponty che così ispirato non lo sarà mai più. Nemmeno Zappa.

300 IMPERDIBILI

Aerosmith

Toys In The Attic

(Columbia, 1975)

Sin dall'inizio di una carriera discografica avviata nel 1973, gli Aerosmith hanno raccolto grandi consensi di pubblico, divenendo un'istituzione del rock mainstream americano e non solo: merito di un'infaticabile attività concertistica illuminata dal carisma del cantante Steven Tyler, quasi una controfigura di Mick Jagger, e di un sound costruito su basi hard e r'n'b ma anche dotato, in parecchi brani-cardine, di un gusto pop perfetto per le programmazioni FM. In questo suo terzo album di studio, commercialmente il più fortunato di una produzione certo parca in rapporto all'anzianità di servizio, il gruppo bostoniano presenta però caratteristiche meno "ruffiane", in sintonia con lo spirito di quei '70 non ancora scossi dal terremoto punk: più rock duro e più blues, dunque, con uno stile che fa l'occhiolino ai Rolling Stones e ai Led Zeppelin ma che vanta comunque verve e carattere. E si sviluppa in canzoni efficaci, dalla trascinante *title track* fino alla (pomposa) "ballatona" *You See Me Crying*, passando per la cover della swingante *Big Ten Inch Records* (Bull "Moose" Jackson, 1952) e per le vivaci e grintose *Walk This Way* – celebre la sua rilettura del 1986 ad opera dei Run-D.M.C. – e *Sweet Emotion*.

Afghan Whigs

Congregation

(Sub Pop, 1992)

Una prosperosa donna di colore che stringe in braccio una bambina bianca urlante: un'immagine altamente simbolica, quella collocata dagli Afghan Whigs sulla copertina di un terzo album che officia con ispirazione fuori dal comune il matrimonio tra rock (punk, psichedelia) e musica nera (area soul) azzardato dal quartetto di Cincinnati, Ohio. Inserita nel calderone grunge principalmente a causa della rumorosità anni '70 di alcune trame e del logo Sub Pop apposto sui suoi primi dischi gratificati di una certa visibilità, la band del talentuoso cantante/chitarrista Greg Dulli – poi con Twilight Singers e Gutter Twins – era un monumento alla sensibilità e all'eclettismo, come evidenziato da almeno due episodi memorabili quali *Turn On The Water* e *Let Me Lie To You*, dalla cover inattesa di *The Temple* (dal celebre musical *Jesus Christ Superstar*) e dalla suggestiva *Miles Iz Dead*, concepita di getto il giorno stesso della scomparsa di Miles Davis e collocata in extremis come traccia fantasma. Il livello qualitativo non calerà nei due album seguenti, GENTLEMEN e BLACK LOVE, i primi targati major di una produzione interrottasi con lo scioglimento del 2001 (con ritorno dopo dieci anni) e baciata anche da qualche discreto riscontro commerciale.

Air

Moon Safari

(Source/Virgin, 1998)

Un ponte gettato fra due passati, quello prossimo del trip-hop e quello remoto degli anni ’70 a base di moog e altre “macchine” vintage. Questa in sintesi la scommessa di Nicolas Godin e Jean-Benoît Dunckel in un momento in cui l’elettronica ossessiva e claustrofobica fiorita nella prima metà dei ’90 iniziava a mostrare la corda. Nella musica sintetica per le masse c’era bisogno di… aria se non proprio nuova quantomeno fresca, e il duo di Versailles – con Beth Hirsch occasionalmente alla voce – non si tirò indietro, facendo “aprire le finestre” a dieci canzoni più o meno ipnotiche nei ritmi e sempre insinuanti nelle melodie: canzoni sospese che sanno essere insieme carezzevoli e incisive, brillantemente cinematografiche (non a caso vari brani sono strumentali; non a caso la band si occuperà anche di colonne sonore) e a ben sentire imparentate con la psichedelia, il tutto illuminato da un inconfondibile “French touch”.
Mai più gli Air saranno ispirati come in questo loro primo album, senza dubbio pop (nell’accezione più nobile del termine: *Sexy Boy* o *All I Need* parlano chiarissimo) e gratificato un po’ ovunque da eccellenti vendite. Infiniti, ma mai all’altezza del modello, saranno i tentativi di imitazione.

Damon Albarn

Everyday Robots

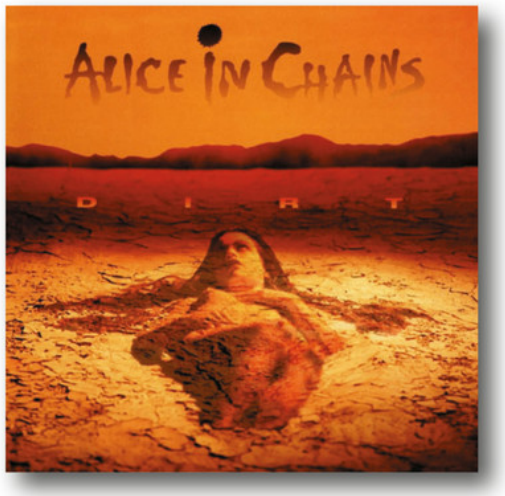
(Parlophone, 2014)

Per dare sfogo alla sua creatività e alla sua inventiva, a Damon Albarn non bastavano Blur, Gorillaz, The Good, The Bad & The Queen e altri progetti organizzati con partner più o meno occasionali; aveva bisogno anche di una vera carriera da solista, inaugurata da questo incantevole album. Oltre a vantare un'invidiabile unitarietà progettuale, EVERYDAY ROBOTS racchiude la sua identità di infaticabile esploratore dotato di un talento multiforme che, sull'esempio di David Byrne, usa la musica per raccontare se stesso e il mondo. Prevale il lato intimista del musicista inglese e la forma si adegua ai contenuti: memorie profondamente personali e riflessioni sull'era post-tecnologica sono affidate a un folk acustico che, mescolato con elettronica minimale e influenze terzomondiste, rinasce guardando a Brian Eno (presente in veste di ospite) e al Robert Wyatt meno lunare. La fragranza di archi e piano della *title track*, il moderno spiritual *Heavy Seas Of Love*, il trasognato techno-pop da cameretta *Lonely Press Play*, il sorridente afro-gospel *Mr. Tembo*, la confessione *You And Me* e una mesta *Hollow Ponds* delineano con tinte per lo più quiete e malinconiche un autoritratto dell'artista dove cuore e intelletto dialogano in magica armonia.

Alice In Chains

Dirt

(Columbia, 1992)



Anche se il cantante Layne Staley non sarebbe scomparso che nel 2002, vittima di quella tossicodipendenza alla quale i testi di questo secondo album intendevano evidentemente fungere da esorcismo, gli Alice In Chains – gli originali, almeno: valida, tuttavia, la parziale *reunion* – erano in realtà finiti nell'aprile del 1996 con lo splendido concerto acustico pubblicato in MTV UNPLUGGED: un epilogo prematuro ma inevitabile per il quartetto di Seattle, esponente tra i più singolari e suggestivi di quel poliedrico fenomeno passato alla storia come grunge. Pur vantando un'espressività legata all'hard rock, la band non mancava di assecondare la propria indole psichedelica, qui esaltata in composizioni sofferte e visionarie dove a condurre le danze è la duttile chitarra di Jerry Cantrell ma a elevarle su un diverso piano dimensionale è l'inconfondibile voce del *frontman*. Il titolo di quello che assieme a *Would?*, *Them Bones* e *Angry Chair* è uno dei brani più belli e famosi del disco, *Down In A Hole*, potrebbe essere interpretato come una metafora del sound del gruppo: un buco, ma non nero, che trascina al suo interno, imprigionando senza possibilità di fuga nei suoi abissi di avvolgenti e affascinanti policromie.

Amon Düül II

Yeti

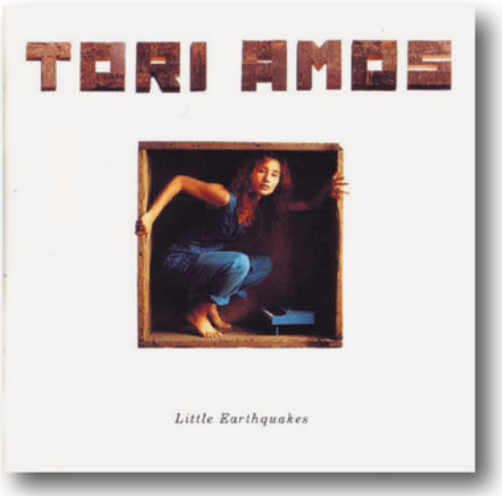
(Liberty, 1970)

Edito all'epoca come doppio 33 giri, con un disco di canzoni articolate ed estrose e uno di improvvisazioni ora fluide e ora convulse, YETI è il monumentale capolavoro di una band magnificamenta "eccessiva", nell'assetto – con l'innesto di chitarre, organo e violino sulle solide fondamenta ritmiche (batteria, basso e percussioni) e l'utilizzo di voci maschili e femminile – e nell'approccio. C'è infatti di tutto, in questi sessantotto minuti: la psichedelia più acida, il blues deviato, le atmosfere cupe, il rock *free form*, la sperimentazione, il jazz, l'hard, il progressive, il tribalismo, la musica etnica delle più diverse origini, il "bel canto" e anche altro, amalgamati in una miscela non proprio omogenea ma nemmeno dispersiva.
Impreziosito da una copertina di raro impatto, il secondo album degli Amon Düül II – che con la presenza di Rainer Bauer e Ulrich Leopold, seppure in un solo brano, sancisce la riconciliazione con la prima metà dell'originario collettivo di Monaco di Baviera, rimasto in piedi come Amon Düül – garantisce un'esperienza di ascolto poco prevedibile e avvincente, immortalando il momento di incontenibile creatività di un gruppo in grado di sposare la California dei figli dei fiori con la Mitteleuropa del romanticismo e del dramma.

Tori Amos

Little Earthquakes

(Atlantic, 1992)



Probabilmente il futuro di Myra Ellen Amos in arte Tori, fatto di milioni di album venduti e un invidiabile ruolo di artista apprezzata dalle masse (di buon gusto) così come dal pubblico "alternativo", è stato persino più roseo di quanto potesse far supporre questo suo esordio solistico, edito quando la cantante, pianista e *songwriter* americana aveva ventotto anni. Benché meno articolati e più acerbi di quelli che li avrebbero seguiti in album sempre ispirati e mai scontati, i dodici brani di LITTLE EARTQUAKES vantano già tutte le doti riconosciute alla Amos: la duttilità vocale, la scrittura orientata verso ballate d'atmosfera nient'affatto prevedibili e ricche di chiaroscuri, l'appassionata intensità delle interpretazioni, la classe cristallina, la complessa sobrietà degli arrangiamenti, il fascino di testi fantasiosi e a volte scomodi. Per lasciare un segno indelebile sarebbe bastata la magnifica *Crucify*, delicatamente drammatica, ma dai cinquantasette minuti del programma affiorano parecchie altre gemme: ad esempio il folk trasfigurato di *Winter*, le evoluzioni classicheggianti della lunga *Mother*, l'orrore di uno stupro che diviene dolente dolcezza nella *Me And A Gun* eseguita a cappella.

The Animals

The Complete

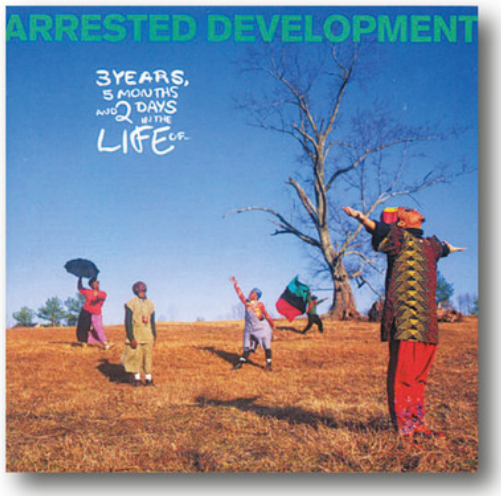
(EMI, 1990)

Gli Animals degli album propriamente detti sono quelli della seconda metà dei ’60, mentre gli originari, costituitisi a Newcastle e giunti al debutto su vinile nel 1964, seppero allestire una discografia dove i 33 giri – oltretutto diversi fra la natia Gran Bretagna e quegli Stati Uniti dove la band non mancò di riscutere consensi – erano sostanzialmente raccolte di singoli. Mette ordine nel caos questa antologia in due CD dal titolo esplicativo, che dimostra con la massima chiarezza perché il quintetto del cantante Eric Burdon, del bassista Chas Chandler (futuro manager di Jimi Hendrix) e – all’inizio – del tastierista Alan Price era considerato il gruppo bianco più “nero” della cosiddetta British Invasion. Qui blues, soul e beat spigoloso, con il valore aggiunto della straordinaria, ruvida voce di Burdon, si fondono in una quarantina di tracce prodotte da Mickie Most. Rare quelle autografe e numerosissime le cover, interpretate con personalità e passione: le più note sono forse il tradizionale *The House Of The Rising Sun* e la *We’ve Gotta Get Out Of This Place* di provenienza Brill Building, ma da *Don’t Let Me Be Misunderstood* a *It’s My Life* – fino a *Boom Boom*, *Roadrunner* o *Don’t Bring Me Down* – dove si pesca, si pesca bene.

Arrested Development

3 Years, 5 Months And 2 Days In The Life Of

(Chrysalis, 1992)



Lungo l'elenco dei primati conquistati dagli Arrested Development con 3 YEARS, 5 MONTHS AND 2 DAYS IN THE LIFE OF, bizzarro titolo che dichiara il tempo impiegato per realizzare questo primo album dalla posse di Atlanta: primi a mettere la città della Georgia sulla mappa dell'hip hop, primi in un ambito indiscutibilmente misogino a portare in studio e sul palco donne e uomini assieme, primi ad abbattere il gap generazionale eleggendo a nume tutelare un curioso personaggio di guru sessantenne (il mitico Baba Oje), primi a inserire elementi rurali e il sapore del blues nella musica urbana per antonomasia, primi a riportare in auge groove e vestiario hippie di Sly & The Family Stone dopo gli anni in cui per il rap erano esistiti solo James Brown e George Clinton. Di Sly recuperavano pure il gioioso inno *Everyday People*, girato in *People Everyday*, e faceva cinque milioni di copie e un Grammy nel 1993 come migliori emergenti. Rispettati dalla nazione hip hop, amatissimi da quella rock, non avrebbero retto e dopo l'ottimo ZINGALAMADUNI si sarebbero sciolti, con il leader Speech impegnato in una carriera solistica di buon livello. Ininfluente il ritorno della sigla nel nuovo secolo, con una serie di lavori passati completamente inosservati e, al più, piacevolmente superflui.

Ash Ra Tempel

Schwingungen

(Ohr, 1972)

All'uscita, l'omonimo debutto datato 1971 degli Ash Ra Tempel sembrò probabilmente faccenda da extraterrestri: prendete la Detroit di Stooges e MC5, impregnatela con il jazz saturnino di Sun Ra, ricordi di blues, cartoline di Londra in preda alla prima ubriacatura lisergica, intersecatela di "happy trails" quicksilveriani *et voilà*. Benché proveniente dal blues (ma aveva studiato pure chitarra classica e improvvisazione), il leader Manuel Göttsching piuttosto che un emulo di Clapton, o al limite di Hendrix, già vi si porgeva come un anticipatore del Keith Levene del METAL BOX. Ancora di più in questo seguito, dove per ascoltare quegli a loro volta influentissimi P.I.L. – di sette anni posteriori! – non dovete che mettere su quella che era in origine la prima facciata: sono lì, in una *Flowers Must Die* che preconizza John Lydon persino nel titolo, laddove sul secondo lato *Suche & Liebe* adombra certi Pink Floyd. Quasi al pari interessanti, per non dire imperdibili, i successivi capitoli della saga dei Berlinesi, da SEVEN UP, in combutta con il guru psichedelico Timothy Leary, a STARRING ROSI, passando per JOIN IN. Fino all'avveniristico INVENTIONS FOR ELECTRIC GUITAR, del 1975 e di fatto l'esordio da solista di Göttsching. C'è chi vi ha individuato l'atto di nascita della techno.

Kevin Ayers

Joy Of A Toy

(Harvest, 1969)

Lasciati pochi mesi dopo l'uscita dell'esordio i Soft Machine dei quali era cantante e principale compositore, Kevin Ayers si era appartato nelle isole Baleari; e proprio durante il *buen retiro* spagnolo maturò la scelta di intraprendere la carriera solistica, avviata da quest'album registrato negli studi Abbey Road con il contributo di vecchi compagni d'avventura (soprattutto Robert Wyatt) e dell'arrangiatore David Bedford. Primo asso del poker marchiato Harvest e comprendente anche SHOOTING AT THE MOON (1970), WHATEVERSHEBRINGSWESING (1971) e BANANAMOUR (1973), JOY OF A TOY è un coloratissimo, brillante pastiche di pop-rock più o meno sghembo, folk visionario, reminiscenze hippie, filastrocche stralunate, creatività libera da vincoli stilistici, deviazioni avanguardistiche, pennellate dandy. Possibile *trait d'union* fra Syd Barrett e Donovan, nonché ideale "padrino" di Julian Cope, l'Ayers del '69 è un eccentrico menestrello che vaga tra malinconia e vivacità – senza mai perdersi, però – in un mondo sognante e pieno di sorprese: *Girl On A Swing*, *Song For Insane Times* e *The Lady Rachel* alcune delle più belle, attestati di una genialità naïve dalla quale tanti – più di quanto si pensi, e anche in tempi recenti – trarranno preziose ispirazioni.

Bad Brains

Rock For Light

(PVC, 1983)

Quante probabilità potevano esserci che quattro neri rastafariani originari di Washington D.C. dessero vita a una punk band? Di sicuro poche, nonostante le consolidate tradizioni di vivacità dell'underground locale, eppure è accaduto. E per giunta il gruppo non è stato una delle tante comparse della scena internazionale, ma uno di quelli ai quali va legittimamente attribuita l'invenzione dell'hardcore: un ensemble straordinario, abile nello sviluppare uno stile la cui originalità si fondava sugli sporadici ricorsi al reggae (OK la trasgressione, ma le radici restano radici) e soprattutto su un'alchimia tanto speciale da essere a tutti gli effetti unica. Vertice qualitativo di un percorso avviato alla fine del 1978 e portato avanti fra mille peripezie per oltre quattro decenni, ROCK FOR LIGHT è il primo, vero album del quartetto americano, dopo la "prova generale" della cassetta BAD BRAINS: tolti tre pezzi reggae, la scaletta è un furibondo assalto tutto velocità, stacchi brucianti e melodie perverse, curiosamente (ma nemmeno tanto) prodotto da Ric Ocasek dei Cars: lucida furia sublimata in strutture esasperate, sferzanti e feroci, dominate dalla caratteristica voce acuta di quel Paul "H.R." Hudson che sul palco esaltava naturalmente le sue doti di trascinatore dal fascino sciamanico.

Joan Baez

Farewell Angelina

(Vanguard, 1965)

Sponsor (nonché compagna) di un giovanissimo Bob Dylan quando già era la nuova "regina del folk", Joan Baez è stata un'icona della canzone di protesta americana dei Sixties. La sua carriera è comunque proseguita fino a oggi, benché con minori attenzioni di media e pubblico, concretizzandosi in una notevole quantità di album; nessuno, però, pienamente all'altezza della fama planetaria dell'artista/attivista newyorkese, sia a causa di un approccio vocale certo riconoscibile e suggestivo ma un po' monocorde, sia per la tendenza ad attingere in modo dispersivo ai più diversi repertori, tradizionali e non. Volendo evitare antologie (numerose, ma nessuna rappresentativa dell'intero percorso) e live (nel caso, la scelta potrebbe cadere sui due JOAN BAEZ IN CONCERT, registrati nel 1963), e orientandosi su un disco di studio, il più classico è FAREWELL ANGELINA: primo a vantare arrangiamenti elettrici oltre che acustici e composto solo di vibranti riletture dai repertori di maestri come Dylan (quattro, comprese *It's All Over Now Baby Blue* e *A Hard Rain's A-Gonna Fall*), Donovan, Pete Seeger, Woody Guthrie, Leo Ferrè. DIAMONDS & RUST (A&M, 1975), forte della splendida *title track* autografa, la migliore alternativa "moderna".

Buju Banton

’Til Shiloh

(Loose Cannon/Island, 1995)

Il reggae dei ’90 smarrisce l’appeal universale che aveva mostrato nei due decenni precedenti facendosi dominare dai ritmi monotoni, dalla povertà melodica e dallo scilinguagnolo vertiginoso del raggamuffin. Torna così proprietà pressoché esclusiva dei giamaicani, autoctoni e della diaspora, quasi codice da iniziati. Solo pochi campioni di razza godono di una fama più diffusa e fra essi il giovanissimo Mark Myrie, in arte Buju Banton. Mal gliene viene perché, messe fuori contesto, le sue rime ignoranti contro gli omosessuali e malavitose contro i pentiti suscitano scandalo e boicottaggi. Questo fino al 1993. L’anno dopo, previa conversione alla dottrina rasta, quel Buju Banton scompare e lascia posto a un uomo più maturo, acceso di misticismo e assai addolcito nel carattere (anche se talvolta lo sberleffo gli scappa e i versi si fanno malandrini e ammiccanti). Cambia pure la musica che, pur conservando qualche tratto ragga, vira verso un reggae melodico occhieggiante ai ’70 e in particolare a Bob Marley, che finalmente trova un degno erede. ’TIL SHILOH è il capolavoro di Buju e il migliore album reggae in assoluto del decennio, l’acustica *Untold Stories* la sua *Redemption Song*.

Syd Barrett

Barrett

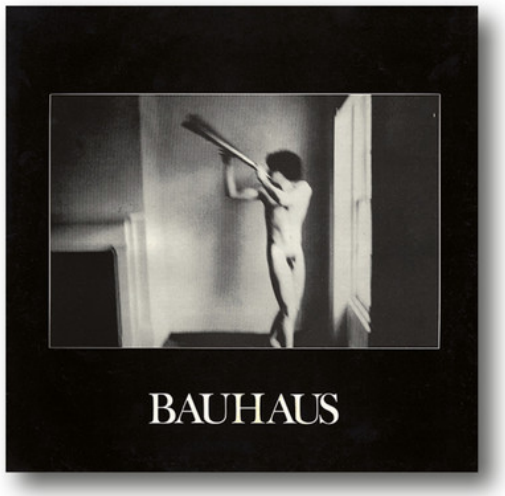
(Harvest, 1970)

Due gli album solistici pubblicati da Roger Keith Barrett, per tutti Syd, dopo avere lasciato quei Pink Floyd dei quali era l'incontrastato leader e prima di optare per il ritiro dalle scene musicali e non solo: THE MADCAP LAUGHS, giunto nei negozi nel gennaio del 1970, e questo BARRETT di appena dieci mesi posteriore. Analoghi nella scrittura cantilenante e stranita, figlia di una stabilità mentale ormai compromessa ma comunque dotata di una propria bislacca coerenza, i due dischi – all'epoca snobbati – sono poi assurti al rango di classici underground e di influentissimi testi sacri del "pop" più sghembo e istintivo. Preferibile a nostro avviso il secondo, in virtù di una produzione – in cabina di regia, David Gilmour e Richard Wright – senza dubbio più ricca e focalizzata di quella dell'esordio: benché parecchio lontani dalle splendide mini-sinfonie psichedeliche consacrate al vinile nel magico 1967 pink-floydiano, brani ora vivaci e ora torpidi e indolenti come *Baby Lemonade*, *Maisie*, *Waving My Arms In The Air*, *Wined And Dined*, *Gigolo Aunt* o *Wolfpack* abbagliano con la stessa intensità, dipingendo paesaggi sonori certo meno complessi e policromi ma altrettanto alieni. E, in modo diverso, ugualmente fascinosi, intriganti, stupefacenti.

Bauhaus

In The Flat Field

(4AD, 1980)



Nei circa quattro anni della loro carriera originaria, dal 1979 del mitico 12" *Bela Lugosi's Dead* al 1983, i Bauhaus realizzarono quattro album di studio e vari 45 giri altrove inediti: una prolificità formidabile, oltretutto associata a una sorprendente evoluzione sostanziale e non solo formale. Se il conclusivo BURNING FROM THE INSIDE (1983) è forse il più idoneo a inquadrare l'intera parabola – dal *gothic* tenebroso e ossessivo a quello decadente, non disdegnando suggestioni psichedeliche – del quartetto londinese, il più classico è certo il primo IN THE FLAT FIELD, che assieme al più raffinato MASK (1981) ha reso il cantante Peter Murphy, il chitarrista Daniel Ash, il bassista David J e il batterista Kevin Haskins icone indiscutibili di quel movimento artistico, concettuale ed estetico che da noi veniva chiamato "dark". Dice già molto la surreale copertina, ma il contenuto sonoro – nove brani, nessuno dei quali proposto come singolo – spiega tutto con un sound graffiante, primitivo, intriso di un'inquietudine che è assieme esistenziale e teatrale. Il manifesto di un mondo ben sintetizzato da titoli da brividi quali *A God In An Alcove*, *Spy In The Cab*, *St. Vitus Dance*, *Stigmata Martyr*, *Nerves*.

The Beatles

Revolver

(Parlophone, 1966)

Puntualmente altissimo in ogni lista dei migliori album di ogni epoca che possa venirvi in mente (inclusa la più inattesa e bizzarra di sempre: quella compilata nel febbraio 2010 niente meno che dall'"Osservatore Romano" e capeggiata… esatto… proprio da questo titolo), REVOLVER è il disco con il quale i Beatles entrano definitivamente (trascinandosi dietro il resto del mondo) nella loro era psichedelica. Momenti chiave che spalancano porte della percezione oltre le quali, fino ad allora, in pochissimi si erano avventurati e precedendo i Fab Four di settimane, al più di mesi: l'assolo distorto che squaderna la nevrosi garage di *Taxman*; l'attacco e non solo l'attacco di raga di *Love You To*, con tanto di sitar; la parimenti indianeggiante *She Said She Said*; il collage di chitarre capovolte, voci manipolate, effetti sonori in loop di *Tomorrow Never Knows*. Firma le prime due un Harrison in assoluto stato di grazia, le altre un Lennon che sta cedendo il timone a McCartney ma per fortuna ancora non lo sa. Quanto a quest'ultimo: è quello che aggiunge più colori alla tavolozza, si tratti del neocamerismo pop di *Eleanor Rigby* o di una canzoncina da giardino d'infanzia quale *Yellow Submarine*, del romanticismo incantato di *Here There And Everywhere* o di una *Got To Get You Into My Life* dal piglio funk.

The Beatles

White Album

(Apple, 1968)

A SGT. PEPPER'S i Beatles danno un seguito – un anno, cinque mesi e ventun giorni dopo: un'eternità per come si è abituati nei '60 e per gli stessi Fab Four, che avevano impiegato poco di più per pubblicare i loro primi quattro LP – con quello che da diversi punti di vista è il suo esatto opposto e per iniziare dalla confezione: minimalissima quanto quella del predecessore era stata affollata e colorata, tutta bianca e con il nome del gruppo che nemmeno è scritto sul davanti bensì impresso in rilievo, così che bisogna guardare proprio da vicino per capire che sì, è il nuovo album di John, Paul, George e Ringo. Ecco, il punto è esattamente questo: che il doppio bianco, come viene subito soprannominato, è sì il nono lavoro in studio dei Beatles – il più atteso ma in compenso pure il più generoso, con le sue quattro facciate per complessivi novantatré minuti di musica – ma contemporaneamente è anche l'inizio di quattro carriere solistiche che sfortunatamente, a metterle insieme, di musica altrettanto memorabile non ne regaleranno molta di più di quella che c'è qui. Tanto si era mostrata eccezionalmente coesa la banda del Sergente Pepe, pur suonando cento musiche diverse, tanto il WHITE ALBUM deflagra stili disordinatamente. Ne scoccano in ogni caso schegge di puro genio. Malissimo che vada, di straordinario mestiere.

Belle & Sebastian

The Boy With The Arab Strap

(Jeepster, 1998)

Al terzo tentativo, non considerando l'ampio corollario di EP, i Belle & Sebastian realizzano il loro album più riuscito: dodici brani perfetti nel richiamare alla mente gli anni '60 del folk-rock angloamericano e quelli delle orchestrazioni aggraziate a base di archi, fiati e tastiere analogiche. Un po' Love e un po' Serge Gainsbourg, con deviazioni verso lounge e bossanova e varie affinità con gli Smiths, la nutrita band di Glasgow (capostipite di tutto l'indie rock fiorito in Scozia a partire dalla metà dei '90) avvolge e coinvolge con le morbidezze pop scaturite principalmente dalla magica penna di Stuart Murdoch, la cui voce lieve e malinconica costituisce uno degli elementi caratterizzanti di un sound rétro ma non revivalista né datato. Un sound che vive perlopiù di atmosfere avvolgenti senza disdegnare trame più vivaci ed esalta le doti di *storytelling* – amori, rimpianti, dubbi ed emozioni, il tutto fra l'onirico e l'ironico – del leader. THE BOY WITH THE ARAB STRAP è un piccolo capolavoro di armonia, equilibrio e buon gusto, con il valore aggiunto degli interventi canori – purtroppo piuttosto limitati – di una Isobell Campbell che presto inizierà ad affrancarsi dai compagni per avviare un proprio percorso.

Big Star

#1 Record

(Ardent, 1972)

Interrogati sulle caratteristiche distintive del power pop, risponderemmo così. Deve avere delle chitarre robuste ma non troppo, scintillanti di grazia jingle-jangle ma più muscolari. Deve avere dei coretti pa-pa-pa a contornare melodie di quelle che non si schiodano più dalla memoria. Deve essere allegro ma con un retrogusto di malinconia. Preferibilmente deve essere americano, ma pesantemente influenzato dalla British Invasion, oltre e più che dal rock'n'roll primigenio (a sua volta ispirazione del beat britannico) e dai Byrds (epigoni del beat britannico con un surplus di americanità folk). Il power pop è insomma un circuito che si chiude, un puzzle in cui tutte le tesserine vanno magicamente a posto e non puoi che metterti a canticchiare sha-la-la-la-là. Altri segni particolari… È una faccenda soprattutto degli anni '70 e '80, benché vi sia anche oggi chi lo pratica, ma viene dai '60. È il beat che non è diventato psichedelia. È un anticipo di punk senza iracondia. È il soul dell'adolescente bianco che si strugge nella sua cameretta. Sono tutte le canzoni con le chitarre e la batteria "one-two-three-four" che avrebbero dovuto essere numero uno e invece no. Interrogati su cosa sia il power pop, metteremmo su il primo 33 giri dei Big Star e non servirebbe aggiungere una parola.

The Black Crowes

The Southern Harmony And Musical Companion

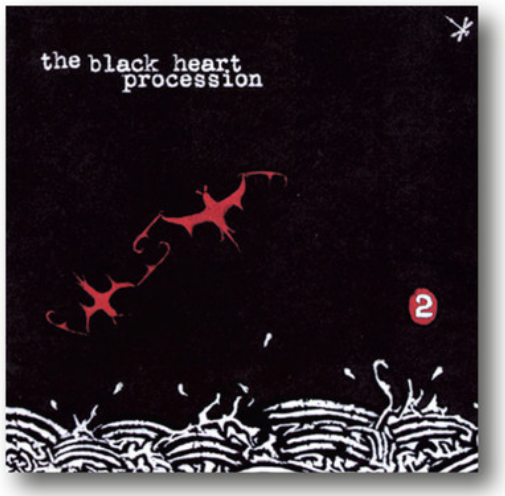
(Def American, 1992)

Chiariva ogni possibile malinteso Chris Robinson, cantante e *frontman* dei Black Crowes, quando all'uscita dell'esordio SHAKE YOUR MONEY MAKER dichiarava di suonare "musica tradizionale, etnica"; affermazione sensata, se si pensa al loro stile capace di fondere diversi modelli nel momento esatto in cui li ostenta con entusiasmo. Semmai era strano trovare il ragazzo (un bianco che come tanti altri voleva la pelle nera) e suo fratello Rich (chitarrista: metà Keith Richards, metà Duane Allman) in cima alle classifiche nel 1990, mentre impazzava l'acid techno e i Primal Scream – comunque, rielaborando *Sympathy For The Devil* – abbattevano il muro tra rock e discoteca. Grunge escluso, parevano dei reazionari bloccati nel triennio '69-'72: fu grazie al distacco cronologico che si capì come alla band di Atlanta, in realtà, spettasse l'incarico di custodire una ben precisa classicità. Di tramandare ai posteri l'eccitante cocktail di soul e country, di blues e boogie che – sull'esempio dei Rolling Stones di EXILE ON MAIN ST., dei Led Zeppelin, dei Faces – maturava in questo secondo album, dove la scrittura stellare e un'esecuzione appassionata ma elegante consegnavano (non) solo rock'n'roll. Che naturalmente piace, e da matti.

The Black Heart Procession

2

(Touch & Go, 1999)



Ciò che più affascina del duo di San Diego è l'ineffabilità. Così semplice la sua musica, eppure così difficile da descrivere. Certo, si può sempre cavarsela lanciando sul tavolo referenti come una scala reale all'alba dopo una notte trascorsa in una stanza fumosa, bevendo whisky e giocandosi la vita: Nick Cave e il suo blues debitore più a Faulkner che a Robert Johnson; i Tindersticks prima che diventassero un cliché con le gambe; Bill "Smog" Callahan che suona il country come fossero i Joy Division. E naturalmente il Tom Waits da SWORDFISHTROMBONES in poi. Ma ciò che resta alla fine è la sensazione, frustrante e magnifica, che non si sia in effetti detto nulla di questa band tascabile nata come dopolavoro di un progetto più grande, Three Mile Pilot, e poi divenuta *il* progetto. Sono canzoni fatte di niente le sue – una chitarra triste, un piano asfittico, percussioni sgranate come un rosario dislessico – ma creano dipendenza come poco d'altro nel rock a cavallo fra XX e XXI secolo. Sono storie una per una trascurabili ma che, messe assieme, vanno a comporre un Grande Romanzo Americano. Quale sia esattamente la vicenda narrata, non si sa. La si intuisce più che altro: amore cercato, trovato, perduto o mai conquistato. Il lieto fine una possibilità remota.

Black Mountain

In The Future

(Jagjaguwar, 2008)

Evidente antinomia, quella tra il titolo e il contenuto di questo disco, il secondo per la band di Vancouver capitanata da Stephen McBean contemporaneamente alla guida del progetto Pink Mountaintops. Più che verso un ipotetico futuro, le canzoni dei Black Mountain puntano la barra temporale dritta verso il passato remoto del rock. La solidità delle composizioni e la grana sonora "moderna" salvano la band dall'accusa di puro e semplice revivalismo, ma l'album di famiglia è comunque sfoggiato con orgoglio e senso di appartenenza a una tradizione illustrissima: Black Sabbath, Hawkwind, Jefferson Airplane, progressive di ogni foggia e colore (dai Greenslade agli Yes), e per quel che riguarda i brani più distesi la California di CSN&Y o l'Inghilterra folk-rock dei Fairport Convention. Forse il "futuro" a cui si fa riferimento è un indefinito orizzonte fantascientifico: a pensarci bene, però, pure questo influenzato dalla *science fiction* anni '60-'70 (l'immagine di copertina avrebbe potuto essere opera del celebre illustratore Karel Thole). Qualcuno potrà storcere il naso davanti a tanta devozione verso l'estetica rétro, ma la potenza di brani come *Tyrants*, *Wucan* e *Stormy High* è innegabile.

The Blasters

Hard Line

(Slash, 1985)

Quanto sudore hanno sparso i Blasters, in quella manciata di anni in cui furono gli alfieri del root's'n'roll più travolgente sulla costa ovest! Quando si pensa al cortocircuito tra la miglior *american music* – country, folk, blues, r'n'b, doo-woop, rockabilly – e le nuove istanze nate dalla scintilla punk, vengono subito in mente la smorfia sorridente di Phil Alvin o il bandana da fuorilegge al collo del fratello Dave. Cantante il primo, chitarrista e autore di grande talento il secondo, avevano unito il loro infinito amore per la tradizione con la sferragliante energia della sezione ritmica composta dal bassista John Bazz e dal batterista Bill Bateman, creando un gruppo esplosivo – coadiuvato dal pianista Gene Taylor e dalla sezione fiati di Steve Berlin e Lee Allen – che sferragliò lungo la prima metà degli anni '80 come una Cadillac con il motore truccato. HARD LINE, prodotto da Jeff Eyrich e con la partecipazione straordinaria in quattro brani dei Jordanaires, l'ensemble vocale che aveva fiancheggiato Elvis, è il disco della maturità, l'ultimo inutile tentativo di sfondare sulle onde radio (poco fece *Colored Lights*, scritta per loro da John Mellencamp) prima che le dimissioni di Dave Alvin, nel 1986, ponessero di fatto fine alla (bella) storia.

Blonde Redhead

Melody Of Certain Damaged Lemons

(Touch & Go, 2000)

Dopo quattro album ben più spigolosi, che dichiaravano esplicitamente l'influenza dei Sonic Youth e di altre band dell'underground americano, i Blonde Redhead "scoprono" la melodia e si dedicano a sonorità più oblique e suggestive, un indie pop scarno e visionario dove atmosfere vellutate e trame ipnotiche convivono senza attriti con sporadiche devianze. Prodotto da Guy Picciotto dei Fugazi, l'ultimo disco realizzato dal trio newyorkese – in organico, accanto alla cantante/chitarrista giapponese Kazu Makino, i gemelli italiani Amedeo e Simone Pace, rispettivamente chitarra/voce e batteria – per la Touch & Go è insomma il primo passo verso la formula perfezionata nei lavori seguenti, non a caso editi dall'etichetta inglese 4AD. È però in questa decina di brani assieme ombrosi e luminosi, a metà fra la band che fu e quella che sarà, il miglior attestato del valore dei Blonde Redhead, già proiettati in una dimensione estetizzante ma ancora crudi ed energici: un *trait d'union* fra passato e futuro, oltre che fra un decennio e l'altro, celebrato da canzoni più rumorose (*Mother*, *Melody Of Certain Three*), o più avvolgenti (ad esempio, le complementari *Hated Despite Of Great Qualities* e *Loved Despite Of Great Faults*). Ma sempre belle e intensissime.

Blue Öyster Cult

On Your Feet Or On Your Knees

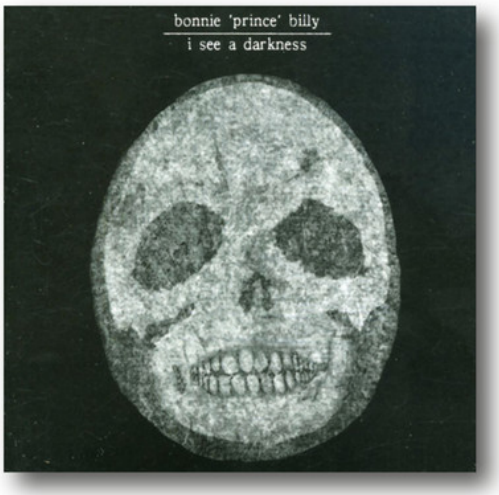
(Columbia, 1975)

Tre brani dal primo album omonimo, tre dal secondo TYRANNY AND MUTATION, tre dal terzo SECRET TREATIES (il capitolo di studio più significativo) e tre inediti, fra i quali le riletture – entrambe indicative delle radici della band – di *I Ain't Got You* (Jimmy Reed) e *Born To Be Wild* (Steppenwolf): così è composta la scaletta di ON YOUR FEET OR ON YOUR KNEES, documento del primo vero tour americano dei Blue Oyster Cult e ultimo atto prima della loro "svolta" dall'hard cupo e ossianico delle origini a quello più morbido e prevedibile sviluppato da AGENTS OF FORTUNE in poi. Forte del talento dei tre chitarristi Buck Dharma, Allen Lanier ed Eric Bloom (anche cantante), il combo di Long Island trovava la sua dimensione ideale sul palco, destreggiandosi con abilità tra riff pesantissimi, soluzioni melodiche di più ampio respiro, inevitabili citazioni blues e inconsapevoli (?) accenni di heavy metal; e questo live, in formato doppio vinile con copertina apribile come da consolidate tradizioni Seventies, fotografa con perfetta messa a fuoco il momento cruciale di un gruppo dotato di grande personalità. E ancora capace di colpire e suggestionare, sebbene il tempo abbia scavato qualche ruga sul (nobile) volto delle sue canzoni.

Bonnie “Prince” Billy

I See A Darkness

(Palace, 1999)



Dei tanti alias utilizzati da Will Oldham nella sua carriera (Palace, Palace Music, Palace Brothers e… Will Oldham) Bonnie ‘Prince‘ Billy è quello che lo ha accompagnato per più tempo, pur essendo spuntato per la prima volta nel 1999, e proprio con quest’album. A parte qualche accento rurale in più, non c’è praticamente differenza nello stile di scrittura dello stralunato ragazzone del Kentucky rispetto a quando usa altri pseudonimi, ma anche se l’ispirazione proviene dagli stessi luoghi, raramente è stata così baciata dalla perfezione come in I SEE A DARKNESS.
Gli arrangiamenti scarni – ogni tanto impreziositi da trovate estemporanee, come i controcanti di *Death To Everyone* o i fiati su *Today I Was An Evil One* – non fanno altro che donare ulteriore risonanza alle parole dei brani, cantati con la consueta voce traballante eppure altamente espressiva. Testi straordinari per economia lessicale e profondità poetica, in cui la compassione si mescola al cinismo, le osservazioni mordaci all’abbandono sentimentale; e dove la speranza si alterna allo sconforto più cupo, come nel monumentale brano che dà il titolo al disco, del quale Johnny Cash (in coppia con il suo autore) darà una versione da brivido.

David Bowie

Blackstar

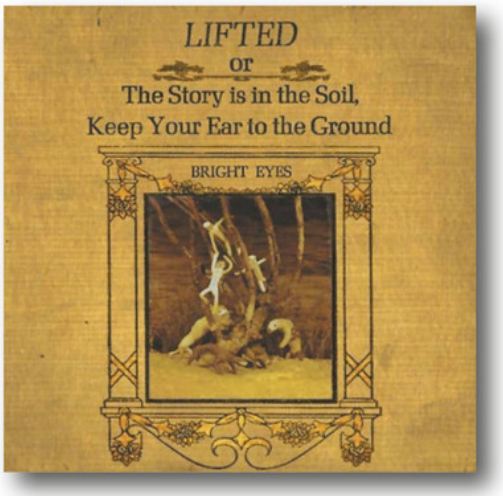
(RCA, 2016)

Quello con cui David Bowie si congeda (muore due giorni dopo l'uscita) è un album clamoroso per qualità e per la capacità di aggiungere qualcosa di inedito a una vicenda artistica lunga oltre mezzo secolo. Qui se pure recupera certe atmosfere della Trilogia Berlinese lo fa senza consegnarsi all'elettronica e in un contesto di post-rock free come quel jazz da cui provengono i musicisti che lo fiancheggiano. La prima metà di programma è perfetta: i Roxy Music aggiornati all'era dell'hip hop dell'incalzante, esplosiva *'Tis A Pity She Was A Whore* a separare il peregrinare fra spettri e galassie (in equilibrio incerto su una ritmica dapprima stortissima e poi vertiginosamente propulsiva) della traccia omonima da quella *Heroes* rantolata da un capezzale che è *Lazarus*. *Tour de force* dopo il quale scorrono quasi come acqua fresca la cupa nevrosi funk sottesa a chitarre marmoree di *Sue (Or In A Season Of Crime)* e la cantilenante ossessività di *Girl Loves Me*. Soprattutto: una *Dollar Days* dove il sax gigioneggia piuttosto che sferzare, fra scorci da colonna sonora che pacificano l'urgenza pur presente nella voce, e la conclusiva – energicamente confidenziale: un ossimoro – *I Can't Give Everything Away*. Qui un artista immenso che del celarsi dietro una serie di maschere fece la sua cifra esistenziale si offre umanamente nudo per la prima – e ultima – volta.

Bright Eyes

Lifted Or The Story Is In The Soil, Keep Your Ear To The Ground

(Saddle Creek, 2002)



“Esagerato” è il termine che a molti viene in mente per primo quando si nomina Conor Oberst, per molto tempo presentatosi al mondo sotto l’alias Bright Eyes. Esagerato nell’intensità vocale ed emotiva, nella produzione discografica, nella voglia di abbracciare più stili diversi possibili. Tutta la carriera del musicista di Omaha, intrapresa giovanissimo a metà anni ’90 con i Commander Venus, si è svolta sotto il segno della sovrabbondanza. Quando incide il suo terzo album, LIFTED OR THE STORY… (nessuna economia, neppure nel titolo) ha solo ventidue anni ma sembra già un professionista consumato del *songwriting*. Si tratta forse del suo lavoro più equilibrato, qualità che considerata l’esuberanza del personaggio non è affatto secondaria. Tra spunti dylaniani e strizzate d’occhio alle atmosfere spoglie e chiaroscurali dei Radiohead, tra qualche rimando ai Cure (soprattutto dal punto di vista vocale) e qualcun altro a Neil Young, Oberst traccia il solco lungo il quale negli anni successivi si incammineranno diversi esponenti del nuovo “cantautorato indie”. Quando lui, invece, dopo sbandate per il pop orchestrale e l’elettronica, si attesterà su una più tranquilla trincea country-rock.

Broken Social Scene

You Forgot It In People

(Arts & Crafts, 2002)

Con gli Arcade Fire e le band all'epoca legate all'etichetta Constellation, i Broken Social Scene non condividevano solo il passaporto canadese e le collaborazioni reciproche. In comune avevano anche la propensione a una musica "totale" che usciva dal solco della tradizione facendo cosa unica di istintualità ed equilibrio. Gli amici Kevin Drew e Brendan Canning debuttavano al principio del nuovo millennio con un discreto primo album, affinando in tredici tracce una brillante combinazione tra l'universo indie e un policromo art-pop che ricorda negli esiti quanto proposto dai dEUS. Espanso l'organico a una decina di elementi più numerosi ospiti, non incappavano in barocchismi e pomposità centrando un capolavoro nel quale strutture fantasiose e arrangiamenti stratificati sostengono melodiche reinvenzioni dei Sonic Youth, ballate nervose, trip-hop sbilenco e stralunato country metropolitano. Fungono da collante un'esecuzione febbrile ma puntuale, la solidità della scrittura e l'apertura verso l'ascoltatore, esortato a immergersi nel tessuto sonoro per coglierne in pieno sfumature e dettagli. Peccato che, dopo un altrettanto sensazionale disco omonimo pubblicato nel 2005, estro e vivacità siano andati progressivamente svanendo.

James Brown

Live At The Apollo

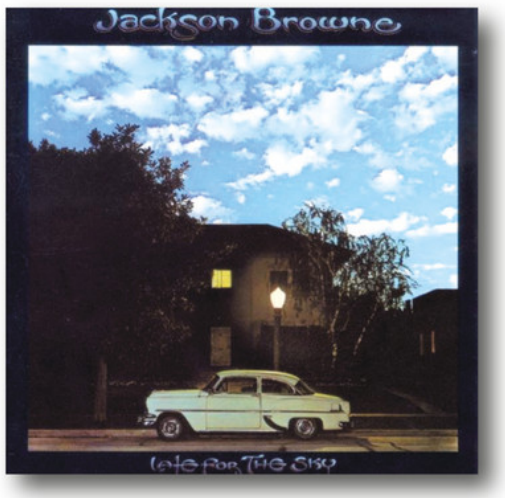
(King, 1963)

Doveste mai avere problemi di udito, non disperate per il futuro. Potrete sempre fare i discografici e difficilmente potrà andarvi meglio e insieme peggio che a Syd Nathan, boss fra metà ’50 e metà ’60 della King: uno dei più formidabili e fortunati cretini della storia dell’umanità. “La peggiore cagata che abbia mai ascoltato”, sentenziava nel 1956 riguardo a *Please, Please, Please*, 45 giri d’esordio dei Flames di James Brown da lui pubblicato solo per dimostrare a chi li aveva scritturati che di musica non capiva niente. Squisito ossimoro (una ballata dal passo sostenuto), il brano volava subito nei Top 10 della classifica R&B. Sei anni e innumerevoli successi dopo – una collana di classici bastante a definire i canoni di soul e rhythm’n’blues, nessuno dei quali lo aveva convinto – il pervicace imbecille negava a Mr. Dynamite i soldi per registrare un live che documentasse uno spettacolo al top dell’efficacia e della popolarità. James Brown faceva allora da solo, affittando l’Apollo Theater di Harlem e mettendo su nastro una selezione mozzafiato della settima serata, che doveva poi purtroppo consegnare allo stesso Nathan. Fra i giovani americani sarà il secondo album più venduto del 1963, dopo SURFIN’ USA dei Beach Boys.

Jackson Browne

Late For The Sky

(Asylum, 1974)

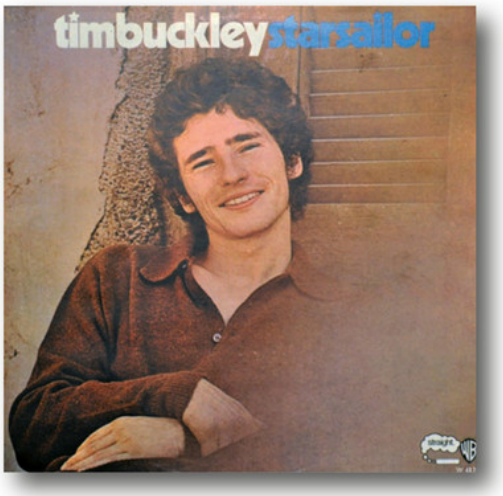


È stato l'anima candida della West Coast dei '70, Jackson Browne: un cantautore dall'approccio evocativo che, partito come da copione con un linguaggio musicale essenzialmente acustico, si è poi avvicinato a trame più rock, senza peraltro rinnegare quella "gentilezza" – sottolineata da un canto morbido ma non stucchevole – che a ben vedere costituisce uno degli elementi fondamentali della sua poetica. LATE FOR THE SKY è il terzo album del musicista (naturalizzato) californiano, il primo a entrare nei Top 20 e l'ultimo prima dei successi stratosferici di THE PRETENDER, RUNNING ON EMPTY e HOLD OUT: un disco composto da brani sofferti e malinconici, se non addirittura intrisi di dolore, che sa però mostrare la luce alla fine del tunnel. Ci sono *The Road And The Sky*, *Fountain Of Sorrow* (ispirata dalla relazione con Joni Mitchell) e la splendida *title track*, e soprattutto ci sono l'intensissima *For A Dancer*, dedicata a un amico drammaticamente morto in un incendio, e l'indimenticabile *Before The Deluge*, non a caso destinata a diventare un manifesto della musica contro il nucleare: canzoni che carezzando lasciano il segno, anche per le invenzioni di quel geniaccio del chitarrista (e molto altro) David Lindley.

Tim Buckley

Starsailor

(Straight, 1970)



È con il sesto album, marchiato dall'etichetta di Herb Cohen e Frank Zappa, che Tim Buckley raggiunge l'apice del percorso di ricerca snodatosi attraverso HAPPY SAD, BLUE AFTERNOON e LORCA. Quello che un tempo era un pur atipico folksinger è ora un "navigatore delle stelle" che viaggia in spazi sconfinati dove la canzone tradizionalmente intesa è una sorta di lontano ricordo magnificamente soffocato da trame fra avanguardia e jazz-rock. Curioso che proprio qui sia contenuto il brano più noto di Buckley, frutto del rinnovato sodalizio con Larry Beckett: *Song To The Siren*, un'eterea ma avvolgente litania avvolta in un'aura di trascendenza che negli anni è stata interpretata su disco da, fra gli altri, This Mortal Coil e Robert Plant, Sinead O'Connor e John Frusciante, Czars e Bryan Ferry. Per il resto, STARSAILOR inanella sonorità più terrigne e inquiete, segnate dalla chitarra e dalle tastiere del fido Lee Underwood, dalle percussioni di Maury Baker, da elaborati fraseggi di fiati, soprattutto da una voce dalle mille sfumature e in grado di padroneggiare ogni timbrica. Sarà l'ultimo capolavoro di Tim Buckley, che nel 1975 – dopo altri tre album più convenzionali – pagherà con una fatale overdose la sua sete di fuga dalle esperienze comuni.

Buffalo Springfield

Buffalo Springfield

(Atco, 1967)

Supergruppo *ante litteram*, i Buffalo Springfield si formavano in seguito a una tortuosa serie di svolte del destino che radunava i talenti Stephen Stills e Neil Young, l'eccentrico Bruce Palmer e quel Richie Furay che nei '70 avrebbe dato vita ai Poco. Ognuno con un retroterra folk – tranne il batterista Dewey Martin, proveniente dal country – che viene elettrificato con sapienza pari solo a quella dei Byrds avvalendosi di due autori, tre chitarristi e quattro voci. Troppa grazia per una sola band senza che di mezzo ci si mettessero sventure e soprattutto conflitti d'ego, guastando un equilibrio durato – non senza crisi e litigi – i ventiquattro mesi sufficienti a registrare un terzetto di LP e lasciarne un altro paio nel cassetto. Scegliamo il primo per varietà di accenti e robustezza della scrittura insuperate e per *For What It's Worth*, memorabile commento a caldo di Stills (sue sette composizioni; di Young le altre cinque) sulle rivolte del Sunset Strip. Assente nella prima stampa, il brano era recuperato poco dopo e impreziosiva ulteriormente un'armonia di pionieristico country-rock e memorie anni '50, di omaggi ai Beatles e jingle-jangle da manuale, di malinconie traslucide e una psichedelia pronta a occupare il proscenio.

Burial

Untrue

(Hyperdub, 2007)

"Rielaborazione creativa" di elementi già utilizzati nella musica elettronica fra *club culture* e sperimentazione, il dubstep è stato uno dei fenomeni più rilevanti e discussi degli anni 2000; soprattutto per via di Burial, grazie ai consensi critici raccolti e alla scelta – un po' per basso profilo, un po' per strategia di marketing – di nascondere identità (William Bevan) e volto. Quando nel 2008 il segreto fu svelato, il giovane produttore e "manipolatore" londinese aveva già all'attivo due album editi dall'etichetta di Steve "Kode9" Goodman: il più ostico debutto omonimo del 2006 e questo fascinoso ibrido in chiave più moderna e deviata, e con maggiore propensione alla "dance" (tra virgolette, però: le ritmiche sono torpide e mai accese o incalzanti), delle sonorità oniriche e filo-misticheggianti di scuola 4AD. Una sorta di intreccio fra drum'n'bass e ambient, insomma, sul quale si allungano ombre post-punk: avvolgente, ipnotico, etereo (ma a tratti più solenne) ed emotivamente ricco nonostante l'apparente algidità di architetture sonore che sono invece molto spesso calde, carezzevoli, persuasive. Nonché sospeso come per magia tra fisicità, intellettualismi e contemplazioni destrutturate dove la malinconia sposa la decadenza.

Solomon Burke

Home In Your Heart

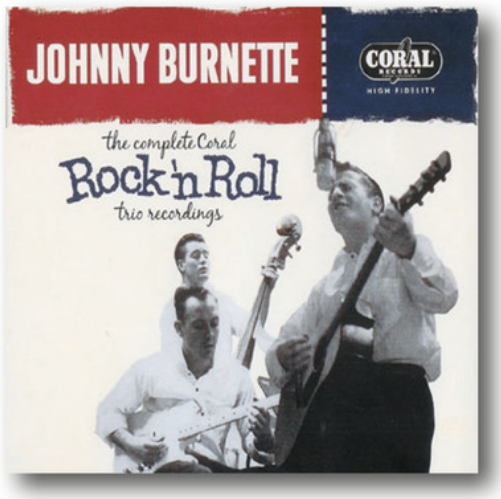
(Rhino/Atlantic, 1992)

Era l'inclusione nel 1980 in *Blues Brothers* di una travolgente *Everybody Needs Somebody To Love* a rinverdire una fama che andava sbiadendo. L'originale è del 1964 e fu il nono 45 giri di Mr. Burke a entrare nei Top 100 di "Billboard". Il primo era stato, nel 1960, *Just Out Of Reach*, una rivoluzione in ambito soul essendo, in anticipo su Ray Charles, brano di indiscutibili fragranze country. L'anno dopo *Cry To Me* inaugurava con pathos ineffabile una lunga collaborazione con il produttore Bert Berns che avrà momenti altissimi in *Down In The Valley*, nella succitata *Everybody Needs Somebody* e nella perfetta fusione fra gospel e soul di *The Price*, canzone capostipite di una genia di classici quali *Baby Come On Home*, *Keep A Light In The Window*, *Take Me (As I Am)*. Dopo gli incerti esordi su Apollo, gli anni trascorsi alla Atlantic (sviscerati in questo doppio che mette in fila quaranta tracce) sono collana che infila una perla via l'altra ma a livello di singoli. Per il 33 giri capolavoro bisognerà aspettare il passaggio alla Bell, nel 1969, e PROUD MARY. Buone cose sono rintracciabili pure negli archivi MGM, casa presso la quale il Vescovo fu domiciliato nel 1971-1972. Poi un salto di trent'anni dignitosamente gestiti, fino al clamoroso ritorno di grazia segnalato nel 2002 da DON'T GIVE UP ON ME.

Johnny Burnette

The Complete Coral Rock'n'Roll Trio Recordings

(Hip-O Select, 2004)



Coincidenze sfortunate… Il 9 settembre 1956 il Johnny Burnette Rock'n'Roll Trio si esibisce alla "Original Amateur Hour" di Ted Mack, che si tiene al Madison Square Garden ed è trasmessa in diretta TV nazionale dalla ABC. Potrebbe essere l'occasione giusta per farne decollare la carriera. Peccato che proprio quella sera sessanta milioni di americani siano sintonizzati sulla CBS, dove Elvis Presley debutta all'"Ed Sullivan Show". Da lì a poche settimane i fratelli Johnny e Dorsey – il primo canta e suona la chitarra acustica, il secondo il contrabbasso; la formazione è completata dal chitarrista elettrico Paul Burlison – litigano e il secondo abbandona il gruppo, proprio alla vigilia della partecipazione al film di Alan Freed *Rock, Rock, Rock*. Ecco, non fosse andata così forse la storia della *popular music* sarebbe stata almeno un po' diversa e le ventotto eccezionali canzoni contenute in questo CD – fra esse, alcuni episodi del rockabilly più selvaggio mai uditosi prima dei Cramps – sarebbero patrimonio dell'umanità, non di pochi quanto giustamente esaltati cultori. Con un repertorio infinitamente inferiore, Johnny si godrà un po' di successo da idolo adolescenziale prima di scomparire trentenne, nel 1964, in un incidente di pesca.

Burning Spear

Marcus Garvey

(Island, 1975)

Personaggio atipico nella storia del reggae Winston Rodney, la cui militanza black è iscritta nel nome di battaglia che si sceglieva nel 1969, omaggio a Jomo Kenyatta, padre dell'indipendenza kenyana: ha sempre ragionato in termini di album piuttosto che di singoli e sin da inizio carriera non permise alla mafia dei produttori di tenerlo ostaggio. Si fece sponsorizzare da Clement "Coxsone" Dodd, ma quando si rese conto che costui lo sfruttava prese la porta. Pochi mesi dopo pubblicava su Island MARCUS GARVEY, monumento misticheggiante a colui che per primo tramò un ritorno dei neri all'Africa e diede loro consapevolezza di una cultura di cui essere orgogliosi. Epopea magistralmente disegnata da un canto che si fa talvolta lamentoso, a evocare la sofferenza dei neri tradotti in schiavitù dall'Africa ai Caraibi, e talaltra è mesmerico mantra; e poi dagli evocativi cori di Rupert Willington e Delroy Hines, dalla ritmica sincopata e da una chitarra di asciutto retrogusto rock, da fiati che avvolgono, sottolineano, fanno da tappeto volante alle voci verso ineffabili empirei. Da inni (nel senso di chiesa oltre che di battaglia del termine) come il brano che battezza il tutto o *Slavery Days*, o ancora *Red, Gold And Green*.

The Byrds

Mr. Tambourine Man

(Columbia, 1965)

È tutto lì, nei primi venti secondi. Il tintinnio elettrico che annuncia la *jingle-jangle morning* di un nuovo mondo, cui si uniscono immediatamente il basso, i sonagli a mo' di percussione, il timbro nasale di Roger McGuinn e infine quelle magiche armonie vocali. È tutto lì, nei primi venti secondi della prima canzone del primo album dei Byrds: il canone del folk-rock scolpito nella pietra, le centinaia di garage band a venire, i Beatles di *Nowhere Man* (tempi di impollinazione incrociata, quelli: era stato proprio il George Harrison di *Hard Day's Night* a mettere in testa a McGuinn la meravigliosa idea di suonare una Rickenbacker dodici corde) e poi ancora i Big Star, Tom Petty, i R.E.M., i Jayhawks. È tutto lì, e non solo. Perché oltre alla più importante cover dylaniana di sempre c'è anche il sublime romanticismo dell'autore principe dei primi Byrds, il talentuoso Gene Clark (*Feel A Whole Lot Better*, in pratica l'ecografia del power pop, *Here Without You* e *I Knew I'd Want You*), altri tre estratti dal canzoniere del Bardo e un nostalgico *divertissement* quale la *We'll Meet Again* portata al successo da Vera Lynn e riesumata da Kubrick, un paio di anni prima, nelle sequenze finali de *Il dottor Stranamore*.

Cabaret Voltaire

Red Mecca

(Rough Trade, 1981)

Il desolante scenario urbano è lo stesso di Clock DVA e Human League: Sheffield, uno dei maggiori centri industriali britannici, con le sue ciminiere, le sue tristi fabbriche, il suo inquinamento ambientale e di coscienze. Rispetto ai colleghi di cui sopra, Richard H. Kirk, Stephen Mallinder e Chris Watson arrivarono però con largo anticipo – già nella prima metà dei ’70 – e ovviamente furono a lungo incompresi, com’era normale che fosse per tre universitari un po’ matti che giocavano con sintetizzatori e manipolazioni di nastri e sfoggiavano una sigla sociale ispirata al dadaismo. Li capì invece benissimo, nel 1978, l’allora neonata Rough Trade, che pubblicò vari 45 giri (spicca *Nag Nag Nag*, synth-punk da brividi) e quattro LP glaciali e minacciosi, caratterizzati da un’attenzione via via maggiore per gli aspetti ritmici e l’accuratezza delle trame. Di questo percorso, che sarebbe proseguito sotto l’egida di altre etichette fino alla metà dei ’90, RED MECCA – in qualche modo ispirato alla situazione politico-religiosa dell’epoca – è la terza tappa: otto brani (più una “reprise”) che declinano un avant-rock a cavallo tra post-punk e industrial, mai particolarmente compatto ma sempre prodigo di suggestioni torbide e disturbanti.

Calexico

The Black Light

(Quarterstick, 1999)

Joey Burns e John Convertino si incontrano per la prima volta a Tucson all'inizio degli anni '90. La marcia di avvicinamento alle vette artistiche del loro progetto Calexico (nome di una città al confine, appunto, tra la California e il Messico) procede con calma per quasi tutto il decennio attraverso varie tappe intermedie come i Friends Of Dean Martinez, raro esempio di "exotica futuristica", e ovviamente le vicissitudini a fianco di Howe Gelb nei Giant Sand, dei quali a lungo hanno costituito la fidata e felpatissima sezione ritmica. È in dischi come questo, e come il successivo HOT RAIL, che la raffinata visione musicale del duo si dispiega nel modo più compiuto, prima di scadere inevitabilmente nel manierismo. Sono suoni di frontiera, quelli dei Calexico, e il termine è da intendersi in senso geografico, stilistico, emotivo. Una sottile linea rossa che unisce il nord e il sud, Morricone e il post-rock, il jazz e le orchestre mariachi, il cinema e la storia. Canzoni che sembrano un set tirato su nel deserto: qualcosa di artificiale e "costruito", eppure affascinante sfondo per un'infinità di storie possibili. Le migliori, è chiaro, sono quelle che ciascuno si proietta nella propria mente.

Anna Calvi

Anna Calvi

(Domino, 2011)

Brian Eno esagerava a fin di bene quando definì Anna Calvi “la cosa migliore da Patti Smith”. Nondimeno, essendo il paragone privo di senso per ragioni storiche e in parte stilistiche, la ragazza londinese nata da padre italiano rischiava di soccombere sotto il peso delle attese; lo stesso vale per il raffronto – comunque più azzeccato – con PJ Harvey, della quale è evocata la scrittura accantonando l’influenza di Captain Beefheart in favore di un’anima *rétro noir* legata a Roy Orbison, a Nick Cave e all’arte della citazione di Quentin Tarantino. All’esordio, la già trentunenne Anna parte da questi punti di riferimento per dissipare ogni dubbio con innegabili doti canore e chitarristiche e la personalità di un’autrice che trasloca Morrissey in America con l’inno *Desire* e veste di flamenco Jeff Buckley per *The Devil*, che si appropria delle lezioni di Phil Spector (*Blackout*) e Scott Walker (*Suzanne & I*) come di una concezione raffinata e decadente del blues (*First We Kiss*, *No More Words*, *Love Won’t Be Leaving*) e di languidi romanticismi (*I’ll Be Your Man*, *Morning Light*). Nasce così la stella che brillerà in ONE BREATH del 2013 e HUNTER, uscito ben cinque anni più tardi, più meditati e complessi ma altrettanto persuasivi.

Can

Future Days

(United Artists, 1973)

Quinto album in studio per i Can (includendo nel conto SOUNDTRACKS), FUTURE DAYS è un congedo, ma i suoi artefici non lo sanno. Per il bassista e "rumorista" Holger Czukay era il loro lavoro "più sinfonico" (intendeva dire che è quello la cui realizzazione fu più armoniosamente corale). Per Michael Karoli era "the last album that flows from beginning to end" e nei fervorosi grattuggiamenti della traccia omonima il chitarrista individuava il suo picco creativo di sempre. Un po' per tutti è il disco ambient dei Tedeschi, o per meglio dire il loro disco da *chill out*, in particolare per via di un secondo lato interamente occupato dall'ondivago procedere di *Bel Air*, mentre sul primo la tascabile *Moon Shake* poppeggia irresistibilmente. Ma nel dicembre 1973 Damo Suzuki se ne va, spinto a ciò dalla ragazza che lo ha sposato e lo ha indotto a farsi testimone di Geova. Se alla partenza del precedente cantante, l'afroamericano Malcolm Mooney, Czukay, Karoli, il tastierista Irmin Schmidt e il batterista Jaki Liebezeit si erano potuti in una certa misura preparare mentalmente, pur restandone lo stesso devastati, questa è un colpo da cui non si riprenderanno mai. Sull'abbrivio dello shock metteranno nondimeno insieme il loro ultimo LP memorabile in toto, SOON OVER BABALUMA.

Caravan

If I Could Do It All Over Again, I'd Do It All Over You

(Decca, 1970)

Straordinariamente feconda la scissione cui si risolvono nel 1966 gli Wilde Flowers dopo essere stati assieme due anni senza cavare un disco dal buco: se Robert Wyatt, Kevin Ayers e Hugh Hopper danno vita ai Soft Machine, Richard e David Sinclair, Pye Hastings e Richard Coughlan si inventano i Caravan. Se i primi accentueranno la propensione al free e all'astrattismo ben presente nei Fiori Selvaggi, tocca ai secondi sviluppare il gusto per il pastorale, il favolistico, la melodia tonda, elegante e memorabile. Lo fanno mediando magistralmente più opposti: la canzone pop e la suite, strutture ben definite e rifinite e un'improvvisazione nella quale del jazz è rimasta più la lezione che il suono. Causa anche problemi di distribuzione, l'omonimo debutto a 33 giri non lascia quasi tracce nel prodigioso 1968 britannico. Non così due anni dopo IF I COULD DO IT ALL OVER AGAIN…, che si guadagna ottima stampa e procura ai Nostri un invito a comparire a "Top Of The Pops". Per freschezza e incisività resta la loro prova più felice, benché nei circoli progressive goda di migliore reputazione il successivo IN THE LAND OF GREY AND PINK, dagli arrangiamenti più corposi ma (per fortuna) mai sopra le righe.

Johnny Cash

American Recordings

(American, 1994)

Dopo una ventina d'anni di pubblicazioni copiose e regolari ma tutt'altro che memorabili rispetto a quelle dei primi tre lustri di carriera, il già sessantunenne Johnny Cash sembra ormai camminare sul viale del tramonto. È qui che Rick Rubin, produttore/discografico ai tempi appena trentenne ma già conosciuto come un Re Mida in ambito rock, hip hop e metal, si presenta dall'Uomo in Nero proponendogli la cosa più semplice del mondo: un album solo voce e chitarra, inciso nel salotto di casa e composto da episodi autografi, cover (Kris Kristofferson, Loudon Wainwright, Leonard Cohen…) e brani appositamente scritti da colleghi di altri "giri" quali Glenn Danzig e Tom Waits. Sarà l'inizio di una saga meravigliosa che Cash porterà avanti, con le stesse modalità benché non più in (pur perfetta) solitudine, fino a poco prima di spegnersi, il 12 settembre del 2003: oltre centoquaranta canzoni riprese dai cataloghi più disparati e via via edite in altri sei album e un imponente cofanetto, che sembrano però tutte uscite dalla stessa penna. Una sorta di ideale "folk anthology" con al centro la voce forse più magnetica, e certo una delle personalità più complesse e intriganti, di mezzo secolo di *American music*.

Cat Power

Moon Pix

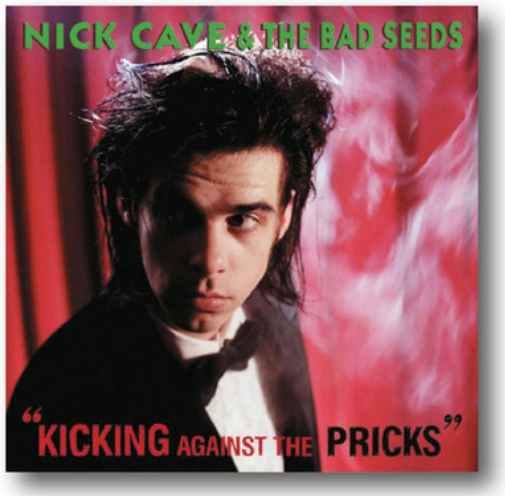
(Matador, 1998)

Bellezza acqua e sapone dal temperamento umorale, Chan Marshall abbandona il liceo nei ’90 per spostarsi dal sud a New York. Mentre suona di spalla a Liz Phair nascosta dietro uno pseudonimo da band, è notata dal batterista dei Sonic Youth, Steve Shelley, che con Tim Foljahn le confeziona e pubblica tra ’95 e ’96 DEAR SIR e MYRA LEE, lavori di asciutto folk-rock rivisto alla luce del dopo punk. Passata alla Matador, in WHAT WOULD THE COMMUNITY THINK? la ragazza arrotonda con disinvoltura gli spigoli e consolida la scrittura, così che MOON PIX (approntato in Australia con Mick Turner e Jim White dei Dirty Three) ne sancisce la metamorfosi a cantautrice. Di una tipologia comunque a sé, che padroneggia tristezza (*No Sense*) e visionarietà (la serrata ipnosi *Cross Bones Style*, una traslucida *He Turns Down*) poggiando ballate su loop di batteria sottratti ai Beastie Boys (*American Flag*); che ti mette il cuore in mano nella sublime *Metal Heart* e poi quasi in pace con le agrodolci *Colors And The Kids* e *You May Know Him*; che si appropria del passato restituendo il traditional *Moonshiner* in superbe tonalità da western crepuscolare. Che, infine, entra da adulta nel mondo con canzoni fascinose e solo apparentemente fragili.

Nick Cave & The Bad Seeds

Kicking Against The Pricks

(Mute, 1986)



Alla base del primo capolavoro di Nick Cave c'è un gesto naturale: la necessità di impossessarsi delle radici della "sua" musica dopo averle maltrattate a dovere con i Birthday Party e nei due precedenti LP solistici. Dal punto di vista metodologico è dunque sensato che ciò avvenga dove l'autore si eclissa e, ad ascoltare con attenzione, latita anche un interprete convenzionale; dove, insomma, si assiste a una serie di trasfigurazioni e a un conseguimento della maturità tramite brani altrui fatti propri. Approfittando della pausa compositiva causata dalla stesura del romanzo *And The Ass Saw The Angel*, in due giorni Nick e i Bad Seeds – qui Mick Harvey, Blixa Bargeld e Stuart Adamson – rivisitavano gospel e folk-rock, Sixties pop e soul, raggiungendo apici assoluti nelle dodici battute sulfuree di *I'm Gonna Kill That Woman* (John Lee Hooker), in una *Something Gotten Hold Of My Heart* (Gene Pitney) da *crooner* psicotico, nel teso ribollire di *Hey Joe*. Soprattutto, ipotizzando i Velvet Underground che ricoprono *All Tomorrow's Parties* dei clangori di WHITE LIGHT/WHITE HEAT e vestendo Johnny Cash con panni da apocalittico predicatore in *The Singer*. Del resto, dai "cattivi semi" non possono che sbocciare nuovi *fiori del male*.

Tracy Chapman

Tracy Chapman

(Elektra, 1988)

Timida ventiquattrenne nera dell'Ohio, Tracy Chapman centrava al primo colpo un capolavoro venduto in milioni di copie, dovendoci poi fare i conti per il resto di una carriera certo apprezzabile benché meno convincente a livello di scrittura e forza comunicativa. Merito di un demo che scopriva un'ugola alla Joan Armatrading e una penna degna della giovane Joni Mitchell e merito dell'aver ipnotizzato, con sole voce e chitarra, uno stadio di Wembley gremito in occasione del "Mandela Day". Merito inoltre del trovarsi al posto giusto nel momento giusto, ovvero nell'America reazionaria di Reagan e Bush padre cui Tracy si oppose con un felice rinnovamento del folk di protesta, affidandosi ai contenuti in un'epoca in cui l'immagine era tutto. Spiegato chiaramente l'intento nell'innodica apertura *Talkin' 'Bout A Revolution*, punta l'indice contro l'indifferenza (*Behind The Wall*: un a cappella da brividi) e la recessione economica (*Fast Car*, *Mountains O' Things*) senza tralasciare il valore dei rapporti umani, tratteggiati con emozione nella dolceamara *Baby Can I Hold You* e nei chiaroscuri di *For My Lover*. Classici che, sposando politico e personale, si ritagliano un posto nel cuore, alla maniera lieve però risoluta di Billy Bragg.

Vic Chesnutt

North Star Deserter

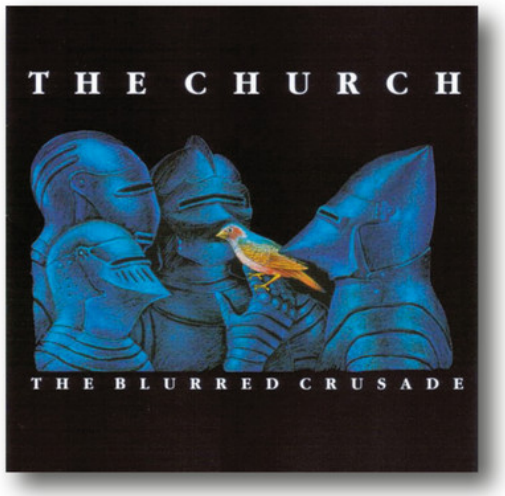
(Constellation, 2007)

Un'intensità dolente attraversa le canzoni di NORTH STAR DESERTER a prescindere dal tragico epilogo (il suicidio a fine 2009) della vita di questo cantautore della Georgia. Adottato da bambino, Vic combatteva la depressione con l'alcol pagandone care le conseguenze: un grave incidente d'auto – lui al volante, ubriaco – lo confinava su una sedia a rotelle. Michael Stipe ne scopriva il talento e lui si redimeva con nove album di un folk dalle venature indie rock e soul. Raggiunto un primo apice nel 1998 con THE SALESMAN AND BERNADETTE, dove ad accompagnarlo erano i Lambchop, quasi un decennio dopo Chesnutt spiazzava allestendo il suo testamento artistico con la supervisione di Guy Picciotto dei Fugazi e l'apporto strumentale degli A Silver Mt. Zion. Abbagliante gioiello allo stesso tempo meditato e istintivo, compatto e articolato, NORTH STAR DESERTER consegna un *songwriter* "più grande della vita", un immortale che affronta drammi autentici rinnovando la tradizione, umanizzando il post-rock e celando un sorriso mordace. Un genio con il blues nel sangue che, sciolto il cuore con dolce malinconia e sfregati chiodi sull'anima, si/ci rimargina le ferite rileggendo Nina Simone come fosse la cosa più naturale al mondo.

The Church

The Blurred Crusade

(Parlophone, 1982)



Fa un po' male pensare che un gruppo dalla lunga e onorata carriera (si sono formati nell'aprile del 1980) come i Church venga oggi liquidato con un distratto "ma chi? quelli di *Under The Milky Way*?". Canzone formidabile, ma la band australiana merita di essere conosciuta anche per altri e più sostanziosi motivi. Furono un gruppo amatissimo, i Church. È vero tuttavia che non hanno mai sfondato sul serio, madrepatria a parte; possibile siano stati penalizzati dall'atteggiamento vagamente altezzoso e da una certa frigidità che si avvertiva ogni tanto nella musica, perché in quanto a capacità di scrittura pop, talento e persino look personaggi come Steven Kilbey e Marty Willson-Piper avrebbero avuto tutto per diventare delle rockstar. Pur essendo australiani, nel loro mondo gli Stooges non erano mai esistiti: le radici affondavano piuttosto nel lato più trasognato e psichedelico del rock anni '60 (i Byrds di mezzo, ma non solo), nel glam più raffinato (Bowie, Roxy Music), nella new wave (Television). Influenze sempre più evidenti nel prosieguo della vicenda, ma che già in questo secondo album si intrecciano tra loro, avvolte da fumi d'oriente, tinte *paisley*, velluti e broccati.

The Clash

The Clash

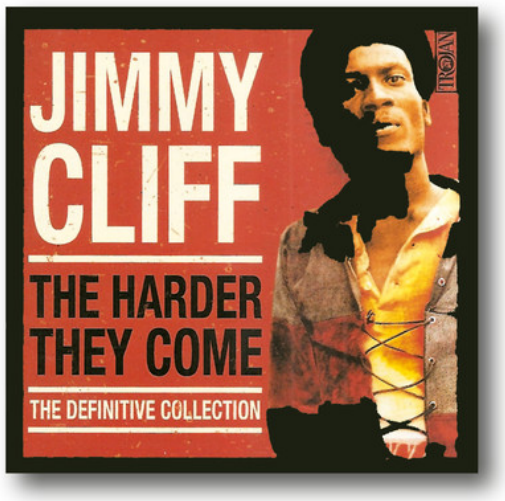
(CBS, 1977)

Della Sacra Trimurti del primo punk britannico, i Clash furono i secondi a tagliare il traguardo del 33 giri, quasi due mesi dopo i Damned e oltre sei mesi prima dei Sex Pistols. Lo fecero forti di un accordo major che, a causa dell'impegno "a sinistra" della band, aveva scandalizzato i fan integralisti, ma anche con un sound crudo e abrasivo che nulla concedeva al gusto delle masse: pochi accordi, ritmiche secche, chitarre affilate e parole sputate con rabbia, il tutto frullato in canzoni brevi e brutali in buona parte divenute inni. Vibrante e appassionato, THE CLASH, dalla *White Riot* con la quale Joe Strummer, Mick Jones, Paul Simonon e Terry Chimes (assente dalla foto di copertina perché dimessosi al termine delle registrazioni: gli sarebbe subentrato Topper Headon) avevano esordito su 45 giri alla *I'm So Bored With The U.S.A.* che ne ritardò l'ascesa oltreatlantico fino a *London's Burning*, *Remote Control*, *Garageland*, *Career Opportunities*, *Janie Jones*. Unica, brillante anomalia la cover di *Police & Thieves* di Junior Murvin, a dichiarare l'amore del quartetto per il reggae: un rapporto cruciale che sarà approfondito, così come quelli con altre forme di black music, nel luminosissimo prosieguo di carriera.

Jimmy Cliff

The Harder They Come

(Trojan, 2005)

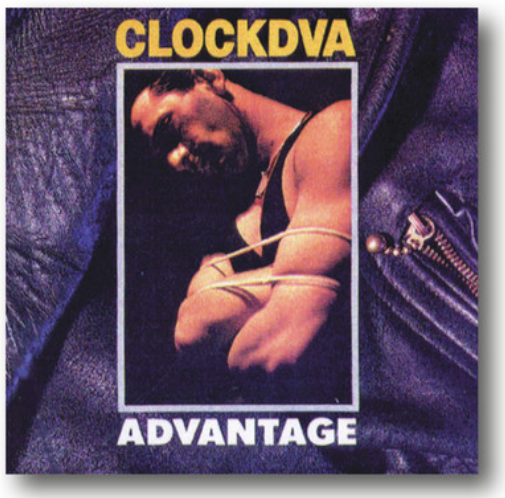


La prima stella del reggae a brillare anche fuor di Giamaica e a sfondare presso il pubblico del rock? Jimmy Cliff, che con il suo secondo, omonimo album anticipava di quattro anni l'ascesa dei Wailers e la favoriva, per poi venirne eclissato. Questione di carisma minore rispetto a quello di Bob Marley più che di qualità inferiore del repertorio. In realtà il Jimmy Cliff che va non dal 1969 del suddetto LP ma addirittura dal 1960, anno dell'esordio a 45 giri (dodicenne!), al 1972 del trionfo di *The Harder They Come* (film e colonna sonora) è inattaccabile. Non bastasse, nel lunghissimo prosieguo di una carriera arrivata ai giorni nostri ha sempre saputo porgersi come minimo con dignità. Offre un sunto pressoché perfetto del copioso catalogo questa doppia raccolta, con l'unico e ovvio difetto di fermarsi poco prima dell'anno della sua pubblicazione: partendo proprio dal 1960 di un'ingenua quanto deliziosa *I'm Sorry* e approdando, quarantatré brani e altrettanti anni dopo, a un'incalzante e orecchiabilissima, e aggiornata per gusto e suoni, *Fantastic Plastic People*. Cavalcata di piacevolezza somma con per strada diverse pietre miliari: le più monumentali quella *Vietnam* che Dylan definì la più grande canzone di protesta di sempre e l'apoteosi gospel innescata da un organo liturgico di *Many Rivers To Cross*.

Clock DVA

Advantage

(Polydor, 1983)



È in un certo senso curioso che il miglior album dei Clock DVA, oltre a essere l'unico nella corposa discografia della band di Sheffield ad aver visto la luce per una major, sia stato confezionato dall'organico più effimero e mai davvero unito fra quelli che si sono avvicendati attorno all'indiscusso leader Adi Newton: eppure ADVANTAGE si rivela senza dubbio superiore sia al precedente THIRST, che aveva portato a piena maturazione le idee sviluppate dalla formazione originale, sia ai successivi lavori all'insegna di un'elettronica decisamente più esasperata. Fertile terreno di incontro tra le sperimentazioni filo-industriali degli esordi e l'accresciuta devozione a un post-punk ossessivo e inquietante – frammisto di citazioni jazz e black – che quando meno lo si aspetta si apre in ammalianti melodie (*Resistance* e *Breakdown*, che mostrano dove gli Human League avrebbero potuto arrivare se non si fossero venduti al pop da classifica), ADVANTAGE è un magnetico esempio di poesia noir scandita dal canto glaciale (o dalle quasi-recitazioni) dell'enigmatico Newton e spesso flagellata da estrosi volteggi fiatistici. Ispirato e intensissimo nelle armonie così come nelle non meno efficaci dissonanze.

Joe Cocker

With A Little Help From My Friends

(Regal Zonophone, 1969)

C'erano evidentemente i quattro di Liverpool nel destino di Joe Cocker se era con la loro *I'll Cry Instead* che esordiva (però per la Decca dei rivali Stones) nel 1964. Da lì a quattro anni andrà al numero uno della classifica UK dei singoli con il brano che solo l'anno dopo ancora darà il titolo a questo suo debutto su LP, ma il primato vero che stabiliva è un altro: resta l'unica cover dei Beatles che non solo pareggia ma sorpassa l'originale, sia in fama che per un'interpretazione di tale negritudine che si stenta a credere che sia un bianco a cantarla. Apice di un disco sensazionale in toto fra l'attacco con una *Feeling Alright* dei Traffic di cui viene se possibile accentuato il gusto r'n'b e il congedo affidato a una *I Shall Be Released*, da Dylan, mai tanto funerea. Svettano particolarmente *Marjorine*, un vaudeville autografo che unico svela il passaporto britannico del cantante, e due cover ancora: una struggente *Just Like A Woman*, sempre da Dylan, e una *Don't Let Me Be Misunderstood* che cancella gli Animals slalomeggiando fra soul e psichedelia. Il formidabile 1969 di Joe Cocker veniva completato da un secondo album in studio omonimo e quasi al pari eccezionale (e con dentro ancora due cover dei Fab Four) e dal trionfo a Woodstock. La performance più memorabile lì? *With A Little Help From My Friends*, ovvio.

Cocteau Twins

Treasure

(4AD, 1984)

Non è un omaggio al grande poeta, romanziere e drammaturgo francese Jean Cocteau il nome che la cantante Elizabeth Fraser e il chitarrista Robin Guthrie, compagni nella vita prima che nell'arte, danno al progetto musicale che avviano nel 1979 a Grangemouth, Scozia, in collaborazione con il bassista Will Heggie. Più banalmente omaggiano, ricalcandone il titolo di una canzone, i conterranei Johnny & The Self-Abusers, non ancora divenuti Simple Minds. Accasatisi presso una 4AD del cui tipico sound si faranno epitome, i tre pubblicano nel 1982 l'errabondo e scarsamente originale (echi di Joy Division, Cure periodo dark, P.I.L. seconda maniera) GARLANDS. Perso per strada Heggie, trovano in compenso in HEAD OVER HEELS (1983) la forte personalità, il tocco inconfondibile pur in una varietà di accenti che ne marchierà la produzione fino allo scioglimento nel 1997 (di nuovo: prima sentimentale che artistico) del sodalizio. È TREASURE a portare alla maturità un suono i cui elementi caratterizzanti sono la voce semi-operatica e ineffabilmente incomprensibile (sfuggono le parole, si colgono benissimo le emozioni) della Fraser e le trame chitarristiche – lì l'invenzione dello shoegaze – di Guthrie. È come se i My Bloody Valentine incontrassero i Portishead, solo che né gli uni né gli altri esistono ancora.

Leonard Cohen

Songs Of Leonard Cohen

(Columbia, 1967)

Già trentatreenne con una solida reputazione di romanziere e poeta, Leonard Cohen stupisce riprendendo in mano la chitarra lasciata a prendere polvere da quando, adolescente, suonava country'n'western. Si inventa un futuro partendo dal passato e, trasferitosi dal Canada a New York via Nashville, osserva la *Suzanne* sistemata qui in apertura diventare un classico nella versione di Judy Collins e convince la Columbia grazie al benestare di John Hammond, discografico dal fiuto eccezionale cui dobbiamo Billie Holiday, Aretha Franklin e Bob Dylan. Inizialmente produttore di questo esordio, Hammond cede per malattia il testimone a John Simon, più propenso ad abbellimenti orchestrali che – malgrado qualche dissapore con l'artista – adatta con senso della misura a una calligrafia austera e già sicura dei propri mezzi. Da par suo, Cohen spalanca un universo senza tempo popolato da figure memorabili (*Sisters Of Mercy*, *Winter Lady*, *Master Song* e *So Long, Marianne*) e percorso da una poetica che, sgranata su arpeggi di acustica e una voce amara e penetrante, indaga la dicotomia tra anima e corpo nelle sublimi *Hey, That's No Way To Say Goodbye* e *One Of Us Cannot Be Wrong*. A farla breve, una pietra miliare della canzone d'autore.

Coldplay

Parachutes

(Parlophone, 2000)

Candidato a un Mercury Prize che non vinceva potendosi però consolare con l'accoppiata Brit Awards/Grammy, nove dischi di platino nel Regno Unito (dove risulta il diciannovesimo album più venduto del nuovo millennio) e due negli Stati Uniti, con vendite complessive nel mondo intorno ai dieci milioni di copie: sono numeri impressionanti quelli del debutto in lungo, dopo una manciata di singoli ed EP, del quartetto londinese di cui Chris Martin è inconfondibile voce e carismatico portavoce (leader no, tutti firmano tutto). Davvero niente male e pare allora un po' paradossale (ma si sa, raramente l'artista è buon giudice di se stesso) che a esprimere i giudizi più critici sul lavoro in questione, immancabile in qualsiasi playlist del migliore rock degli anni 2000, siano i suoi stessi artefici, che notoriamente non ne hanno una grande considerazione. Sbagliano. Per quanto la loro produzione successiva si sia mantenuta, fino a VIVA LA VIDA OR DEATH AND ALL HIS FRIENDS del 2008 (e poi basta), su livelli piuttosto alti, i Coldplay una simile ispirazione non la ritroveranno mai. PARACHUTES sono i Radiohead che non si sono ancora dati al post-rock, però meglio. Sono dei James meno estenuati, degli U2 che hanno mandato a memoria Nick Drake (*Spies*) e Randy Newman (*Everything's Not Lost*).

Lloyd Cole & The Commotions

Rattlesnakes

(Polydor, 1984)

Siete pronti ad avere il cuore spezzato? Con quel misto di arroganza e modestia che ne caratterizzò l'irresistibile ascesa, gli scozzesi Lloyd Cole & The Commotions intitolavano così – *Are You Ready To Be Heartbroken?* – una delle dieci canzoni che andavano a comporre il loro album di esordio. Salvo un po' nasconderla sistemandola a chiusura della seconda facciata. Per certo furono in molti ad avere il cuore squisitamente spezzato dal quintetto di Glasgow. Merce rara all'epoca una musica siffatta, che faceva country i Velvet Underground e soul Marc Bolan, che rispolverava i dimenticatissimi Big Star e i Love di FOREVER CHANGES, e con loro i Doors e i Byrds ma pure gli Staple Singers, che dichiarava l'eterna attualità, nell'anno dei Duran Duran e dello Springsteen bombastico e frainteso di BORN IN THE U.S.A., di Bob Dylan e di Leonard Cohen. Chi non c'era faticherà a cogliere quanto sembrò fresca. Tanto più resterà stupito apprendendo che in spartiti così classici una generazione per un ineffabile attimo si identificò, sentendosi alternativa. Rivoluzionaria persino.

Colosseum

Valentyne Suite

(Vertigo, 1969)

Come innumerevoli vicende importanti nella Grande Storia del Rock, pure questa prende le mosse dalle parti di John Mayall, alla cui corte si ritrovano nel 1968 il bassista Tony Reeves, il sassofonista Dick Heckstall-Smith e il batterista Jon Hiseman, gli ultimi due già ben affiatati avendo condiviso esperienze con Alexis Korner e Graham Bond. Schieratisi a cinque con il chitarrista e cantante James Litherland e il tastierista Dave Greenslade, i neonati Colosseum pubblicano a inizio 1969 e su Fontana THOSE WHO ARE ABOUT TO DIE SALUTE YOU, evoluzione intrigante e approdo ultimo, prima di divenire qualcosa di totalmente *altro*, di un blues-rock impregnato di jazz, incuriosito dall'hard, disposto a contaminazioni classicheggianti. Da lì a qualche mese la Vertigo, etichetta che risulterà determinante per le fortune del progressive, decide di inaugurare il catalogo proprio con il secondo LP del quintetto. Se i quattro brani sulla prima facciata lo dicono in forma smagliante ma evolutosi poco rispetto all'esordio, la suite che monopolizza il secondo lato e lo battezza segna viceversa uno scarto vistoso, ampliando e aggrovigliando il tutto, sempre peraltro con grandi lucidità e poesia e risolutamente al di fuori di qualsivoglia cliché. Presente e a venire.

Contortions

Buy

(Ze, 1979)

Quando questo esordio dei Contortions vide la luce, contemporaneamente all'OFF WHITE edito a nome James White & The Blacks, la cosiddetta no wave fotografata dalla raccolta NO NEW YORK – prodotta l'anno prima da Brian Eno, con i DNA di Arto Lindsay, i Teenage Jesus & The Jerks di Lydia Lunch, i Mars e gli stessi Contortions – aveva già bruciato parte della sua iniziale, devastante furia eversiva: dalla negazione totale, i figli più marci della Grande Mela stavano iniziando a incanalare la propria arte corrotta verso formule più articolate e propositive, dalle quali sarebbero state presto generate stelle come Sonic Youth e Swans. Ai tempi, BUY suscitò discreto clamore, con il suo "funk mutante" pervaso dall'isteria, dal malessere esistenziale e da chissà quali (e quanti) altri stati di alterazione: musica magmatica e convulsa, costruita su distorsioni e ossessioni, dove la tradizione nera – funk, blues, soul, jazz – incontrava avanguardia bianca e r'n'r in un gioco intellettuale ma anche animalesco, tra scintillio di lustrini e puzzo di fogna. Più di trent'anni dopo, BUY rimane ancora un magnifico esempio di sound *altro* e *oltre*; e il suo primo artefice James "Chance" Siegfried, in perenne alternanza tra voce e sax, un affascinante alieno.

Ry Cooder

Paradise And Lunch

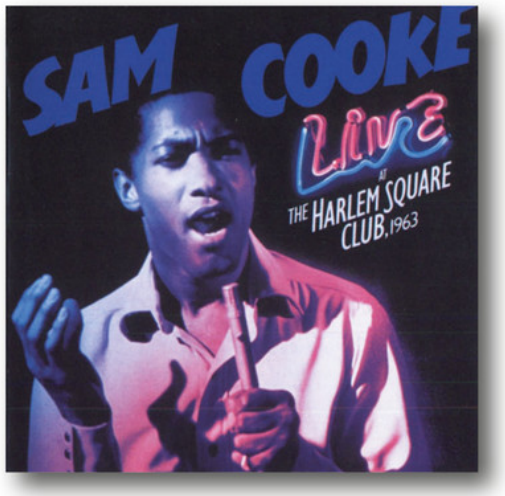
(Reprise, 1974)

Considerare Ry Cooder semplicemente come un (seppur splendido) archivista, studioso e collezionista di materiale tradizionale significa fargli torto. Nelle sue mani, e sulle corde della sua impareggiabile chitarra slide, la tradizione diventa materia viva ed eternamente contemporanea, non importa in quale epoca e in quale zona del mondo il musicista californiano sia andato a ripescarla. Le esplorazioni etno-musicali sono ancora là da venire, nel 1974, e in quest'album Cooder si limita a viaggiare all'interno dei confini americani, ma quale incredibile ricchezza di suggestioni, quale ampiezza di scenari apre la musica che vi è contenuta! Si passa da Bacharach a *It's All Over Now* di Bobby Womack, dalla marcia in stile esercito della salvezza di *Jesus On The Mainline* ai duetti con una leggenda jazz come Earl Hines, dal gospel all'hillbilly, dal tex-mex al blues. Una lezione di storia della musica popolare che non annoia neanche per un secondo, rispettosa e al contempo divertente, eclettica ed arguta. Farà altri grandi dischi, Ry Cooder, aprendosi con identica umiltà ad altre tradizioni, ma è tra questi solchi che il suo eterno rapporto d'amore con la musica popolare americana raggiunge lo stato di grazia.

Sam Cooke

Live At The Harlem Square Club, 1963

(RCA, 1985)



Da qualunque prospettiva si osservi la vicenda di Sam Cooke, di lui colpisce l'essere costantemente due in uno. Il più acclamato dei cantanti di gospel, tanto per cominciare, e nello stesso tempo il primo a tradire il sacro per il profano, facendosi incidentalmente precursore e primo attore del soul. Scissione della personalità replicata nel suo essere per un verso perfettamente inserito nel filone della ballata pop prediletta da un pubblico in prevalenza bianco e per un altro ipercinetico dispensatore di atmosfere festaiole per la platea afroamericana. Perfettamente logico che per rappresentarne adeguatamente la valenza concertistica siano stati necessari dunque due album dal vivo. Il primo era in classifica quel fatale giorno del dicembre 1964 in cui una pallottola lo rapì a questo mondo: AT THE COPA restituisce l'immagine di un Sinatra di colore piacevolmente ironico e sentimentale. Il secondo ha visto la luce solo ventun anni dopo, e a ventidue dalla registrazione, e ascoltandolo si capisce ben prima di arrivare all'apoteosi finale di *Having A Party* quale sia stato il modello per quel suono di Asbury Park fatto Vangelo dallo Springsteen con la E Street Band e dal suo discepolo prediletto Southside Johnny.

Julian Cope

Peggy Suicide

(Island, 1991)

Una carriera prolifica ed estrosa, quella avviata da Julian Cope dopo lo scioglimento di quei Teardrop Explodes con i quali aveva allestito tra i ’70 e gli ’80 un’ispirata, intrigante elaborazione in chiave new wave della psichedelia. La riassume in larga parte, omettendo solo le derive estremistiche verso hard ed elettronica, questa quinta prova in proprio, primo capitolo di una trilogia ecologista dedicata agli oltraggi inferti dall’umanità alla Madre Terra. Diciotto brani suddivisi in quattro “fasi” – come le facciate dell’edizione a 33 giri – che si snodano in un tripudio di intrecci elettroacustici minimali (*Pristeen*, *Las Vegas Basement*) o più articolati (*Double Vegetation*), di impatto ora fisico (*East Easy Rider* e *Head*) e ora cerebrale (la lisergica *Safesurfer*), ora soffici (*Promised Land*, *If You Loved Me At All*) e ora spigolosi (i Fall apocrifi di *Hanging Out & Hung Up On The Line*, i Suicide in acido di *You…*), fino al singolo apripista *Beautiful Love*, certo una delle più irresistibili filastrocche ideate dal cantante, musicista e *songwriter* inglese. Una fantasmagoria pop-rock ingegnosa e imprevedibile, replicata con quasi pari efficacia nei successivi JEHOVAHKILL, AUTOGEDDON, 20 MOTHERS e INTERPRETER.

Elvis Costello

My Aim Is True

(Stiff, 1977)

Se il punk fu prima di tutto una questione di attitudine, non vi è dubbio che pochi nel 1977 lo fossero quanto Declan Patrick MacManus, sin dall'alias adottato: perché Costello sarà pur stato il cognome della nonna ma suonava provocatoriamente gangsta ed Elvis era il Re che proprio quell'anno perdeva vita e trono mentre su un altro, poco regale trono era assiso. Ma tornando al nostro di Elvis: con il resto dei ragazzotti della Londra che bruciava musicalmente divideva poco. E non c'entrava granché nemmeno Buddy Holly, cui tanti lo accostarono ingannati da occhiali, giacchetta, postura. "I used to be disgusted / but now I try to be amused", canta in *(The Angels Wanna Wear My) Red Shoes*, e ciò di cui all'epoca nessuno si accorse con il tempo si farà evidente: il modello era Randy Newman. Il più punk di tutti. L'ha mai scritta Johnny Rotten una canzone più politicamente scorretta di *Short People*? Lo stesso MacManus ammetterà l'influenza nel libretto di una delle innumerevoli riedizioni in CD di un debutto acerbo (saprà fare di meglio; del resto non c'erano ancora gli Attractions e lui in quanto a voce era un rospo lungi dal trasformarsi in principe) ma reso lo stesso epocale da spigliati rock'n'roll come *Welcome To The Working Week* o *No Dancing*, dal rhythm'n'blues *Blame It On Cain*, da quella ballata meravigliosa che è *Alison*.

Country Joe & The Fish

Electric Music For The Mind And Body

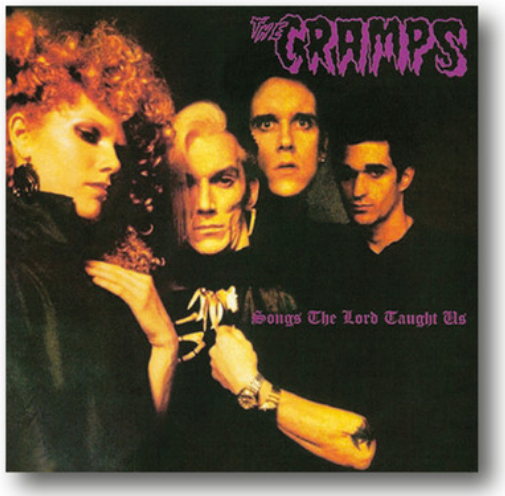
(Vanguard, 1967)

Al di là del nome fuorviante del gruppo, che contrariamente a quello che si potrebbe ritenere vuole rendere omaggio a Stalin e Mao Tse-Tung, il titolo *Musica elettrica per la mente e il corpo* non può far pensare ad altro se non alla psichedelia. Sonorità visionarie si sprigionano infatti da questo esordio dell'ensemble di San Francisco, dove acide convulsioni *mind-expanding* e assortite fantasie folk'n'roll, a volte sviluppate sotto forma di ballate atipiche (ad esempio *Grace*, dedicata alla Slick dei Jefferson Airplane) si incontrano in canzoni dichiaratamente di protesta e/o in sintonia con gli ideali promossi dalla generazione della cosiddetta Summer Of Love. Nel prosieguo di una carriera interrottasi di fatto con la fine dei Sixties, benché ravvivata da sporadici ed effimeri ritorni, la band guidata dal cantante Joseph McDonald e dal chitarrista Barry Melton toccherà livelli così alti solo nel successivo I FEEL LIKE I'M FIXIN' TO DIE, ancora del 1967; un po' dispiace, in fondo, che molte storie del rock la ricordino più per la delirante performance sul palco di Woodstock che per i lampi di genio che illuminano questi suoi primi passi, stralunati ma non per questo meno memorabili.

The Cramps

Songs The Lord Taught Us

(IRS, 1980)



Rockabilly scheletrico, quello dei primi Cramps. Devoto alle radici ma attitudinalmente punk, a esaltare il canto cavernoso e spesso beffardo dello sciamanico Lux Interior, la batteria sorda ed essenziale di Nick Knox, le chitarre secche e crude della conturbante Poison Ivy e (solo per quest'album) del vampiresco Bryan Gregory. Già, niente basso. La New York dove i quattro hanno fatto base è la stessa di Talking Heads, Ramones e Television, ma il loro è un mondo parallelo, mai baciato dal sole, in cui impazzano lupi mannari, zombie e altre creature strane e terrificanti. Per raccontarlo, dopo i singoli autoprodotti *Surfin' Bird* e *Human Fly* subito divenuti oggetto di venerazione, la band si reca nei mitici Sun Studios di Memphis con Alex Chilton in veste di consigliere/produttore, uscendone con tredici brani in buona parte autografi (*TV Set*, *Garbageman* e *What's Behind The Mask* alcuni dei più significativi) e un pugno di cover scelte nei repertori di Sonics (*Strychnine*), Little Willie John (*Fever*), Jimmy Stewart (*Rock On The Moon*), Johnny Burnette (*Tear It Up*) e Dwight Pullen (*Sunglasses After Dark*). "Canzoni insegnateci dal Signore" come da titolo, appunto. Ma il Signore, non si fosse capito, è quello del Male.

Cream

Disraeli Gears

(Reaction, 1967)

Compagine un po' sopravvalutata (ancora oggi pressoché intoccabile) e per tutte le ragioni sbagliate, i Cream: il primo supergruppo, i primi a pensare che il rock – non più semplicemente rock'n'roll e ancora infante – avesse bisogno di una qualche nobilitazione culturale. Con costoro almeno nei concerti (che costituiscono in ogni caso il fulcro della loro leggenda) il blues si appesantiva e diventava hard e la forma-canzone si dilatava, pagando dazio a un tecnicismo che prefigurava gli eccessi progressive. Quando erano viceversa assai bravi in studio sia a confezionare deliziosi motivetti pop (la qualità migliore e più ignorata del trio Clapton/Bruce/Baker) che a mimare un sentimento black, come dimostrava un primo e omonimo 33 giri molto grazioso ma con il difetto di risultare scarsamente coeso. Fungeva da elemento unificante in questa più matura replica l'afflato psichedelico preannunciato dalla coloratissima copertina. Con all'interno un'unica canzone su undici sopra i quattro minuti (quella *Sunshine Of Your Love* più hendrixiana di Hendrix, che difatti prontissimamente se ne appropriava), DISRAELI GEARS evidenzia una compattezza articolata di una sapienza cui la nomea degli interpreti non fa giustizia.

Culture

Two Sevens Clash

(Joe Gibbs, 1977)

Per quanti bei dischi abbiano fatto in seguito i Culture, questo debutto è rimasto insuperato, un classico della battuta in levare e oltretutto – particolare che lo rende ancora più interessante, e storicamente rilevante, per chi al reggae arriva dal rock – uno dei tre o quattro decisivi per fare innamorare della musica giamaicana la generazione del punk. Colonna sonora, con WAR IN A BABYLON di Max Romeo e POLICE & THIEVES di Junior Murvin, degli scontri a sfondo razziale a Notting Hill Gate che ispirarono ai Clash *White Riot*, per dire.
Nella visione rastafari il 7/7/1977 – da lì il titolo sulla coppia di sette in collisione – era data fortemente indiziata come quella del principio della fine del mondo. Potrebbe sorprendersi il lettore. Potrebbe sembrargli incongruo che una prospettiva tanto fosca venga tratteggiata con una musica così esuberante, ma non c'è incoerenza: l'apocalisse si porterà via i problemi materiali e nel paradiso in terra che verrà nessun uomo sarà più "uguale" di un altro. Dell'ala militante del reggae i Culture saranno in ogni caso sempre fra i moderati, il loro messaggio offerto con un sorriso e con melodie indimenticabili.

Cypress Hill

Black Sunday

(Ruffhouse/Columbia, 1993)

Larry Muggerud è un italoamericano di Brooklyn che vive dal 1983 nella Città degli Angeli. Da ragazzo era un ottimo giocatore di baseball. Senes Reyes, di Los Angeles ma di ascendenze cubane, aveva invece pochi rivali sui campi di football. L'uno e l'altro avrebbero potuto diventare professionisti, ma i soldi hanno preferito farseli in un altro modo. Che non è nemmeno quello praticato un tempo da Louis Freese, mezzo cubano e mezzo messicano che un giorno, colpito da un'illuminazione sotto forma di pallottola, capì che il crimine non paga e cambiò vita. Da allora si fa chiamare B-Real e rappa con Senes, che il mondo conosce come Sen Dog, sulle basi allestite da Larry, per chi ama l'hip hop un mito di nome DJ Muggs. Insieme sono noti come Cypress Hill, la posse che, dopo i Beastie Boys, ha da subito vantato il migliore rapporto con il pubblico del rock. BLACK SUNDAY era il loro secondo album, resta il migliore e il più venduto (oltre quattro milioni di copie). Più scuro dell'omonimo debutto, che un benvenuto umorismo redimeva da sbandate omofobe, caratterizzato da suoni densi e dure storie di strada che scivolerebbero nel noir ellroyano non giungesse in puntuale soccorso, misericordiosa, l'amatissima Mother Mary.

Damned

Damned Damned Damned

(Stiff, 1977)

Patirono un serio handicap, i Damned del cantante-vampiro Dave Vanian e del bassista-ballerina Captain Sensible, nonché dell'ottimo chitarrista e *songwriter* Brian James e dello schizzatissimo batterista Rat Scabies: non vantavano l'impatto dei Clash, garantito dalla loro militanza politico-sociale, né un manager come il Malcolm McLaren dei Sex Pistols, abile nel costruire attorno ai suoi assistiti un "circo" di grande spettacolarità. Nel '77 britannico la band londinese dovette quindi accontentarsi, tanto in termini di visibilità quanto sotto il profilo delle vendite, del ruolo di terza forza, peraltro compensato da una carriera molto lunga e ricca di mutamenti stilistici, benché qualitativamente discontinua. Il nome del gruppo rimane comunque scolpito nella storia soprattutto grazie a questo esordio prodotto da Nick Lowe, consacrato a un r'n'r sporco, essenziale e ruvidissimo: epocali i due singoli *New Rose* (ottobre 1976: fu il primo 45 giri del punk d'oltremanica) e *Neat Neat Neat*, notevolissimi anche brani quali *Born To Kill*, *Stab Your Back* o So *Messed Up*. Senza dimenticare *I Feel Alright* – una rilettura di 1970 degli Stooges – che non lascia dubbi sulla discendenza del quartetto.

Dead Kennedys

Fresh Fruit For Rotting Vegetables

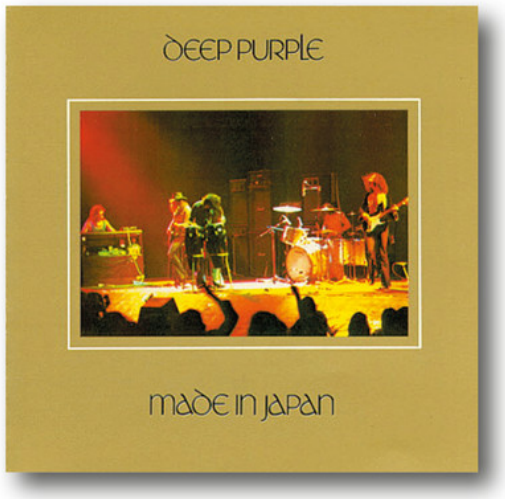
(Cherry Red, 1980)

Uscì in origine per un'etichetta inglese, il primo album dei Kennedy Morti, perché alle orecchie dell'America "benpensante" la sigla sociale della band di San Francisco faceva grossomodo l'effetto di una bestemmia in chiesa. Naturalmente la censura servì soltanto a gettare benzina sul fuoco, rendendo il gruppo del cantante Jello Biafra – in seguito fra le figure più attive della scena "alternativa" americana anche attraverso la sua etichetta Alternative Tentacles – un'autentica icona di un punk che aveva esorcizzato le ingenuità del '77 e stava marciando verso la più consapevole rivoluzione hardcore; un hardcore che in questi solchi è in parte anticipato in canzoni devastanti e perfidamente epiche, almeno tre delle quali – *California Über Alles*, *Holiday In Cambodia* e *Kill The Poor* – meritevoli della qualifica di pietre miliari. Caustici e beffardi fino a far male, i Dead Kennedys sono stati una delle compagini più estreme, propositive e influenti del punk (e non solo): per rappresentarli, nulla di meglio di questo disco – infuocato fin dall'immagine di copertina – che moltissimi hanno cercato di imitare, riuscendo a ricrearne (e anche ad accentuarne) la furia ma senza eguagliarne l'originalità.

Deep Purple

Made In Japan

(Purple, 1972)

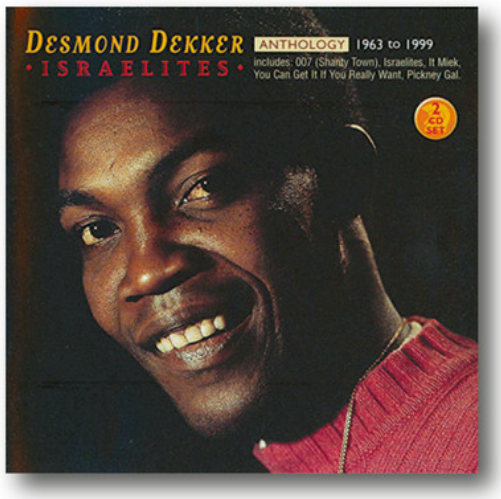


Impostosi negli anni ’70 come attestato della consacrazione di una band, il doppio 33 giri dal vivo ha avuto in MADE IN JAPAN – anche perché inciso in un luogo ai tempi mitizzato, il Giappone – uno dei primi e più celebri esempi. Per i Deep Purple, convertitisi da un paio di anni all’hard rock a seguire una prima fase fra la psichedelia e il progressive, giunse dopo sei album di studio e più precisamente dopo MACHINE HEAD, del quale ripropone quattro brani su sette: brani sempre parecchio dilatati – dai quasi sette minuti di *Highway Star* ai quasi venti di *Space Truckin’* – dove spiccano le doti tecniche di strumentisti come Ritchie Blackmore (chitarra), Jon Lord (tastiere), Roger Glover (basso) e Ian Paice (batteria), nonché la notevole estensione canora di Ian Gillan. Tutto un po’ eccessivo, come da copione di un genere che ha l’esagerazione nel DNA, ma il desiderio di sperimentare opportunità evolutive delle matrici blues attraverso le jam prevale sulle sterili esibizioni da virtuosi, senza tuttavia rinunciare al piacere di esaltarsi ed esaltare le platee con il ricorso a lunghi assolo; e certi riff deflagranti, a partire da quello inconfondibile di *Smoke On The Water*, non smettono tuttora di far tremare la terra.

Desmond Dekker

Israelites

(Trojan, 2001)



Scomparso sessantaquattrenne nel 2006, Desmond Dekker (all'anagrafe Dacres) ha traversato da protagonista l'epoca più cruciale della musica giamaicana, dall'attimo in cui non fu più succube di quella nera americana e si fece ska (*King Of Ska* il titolo di uno dei suoi primi cavalli di battaglia, del 1964) al momento in cui, via rocksteady, la battuta rallentò e nacque il reggae. Dekker c'era e fu fra gli artefici della metamorfosi. Conosceva Bob Marley (erano amici) e gli spianò la strada. Nel 1969 la canzone che battezza questa antologia doppia e godibilissima fu il primo brano reggae a capeggiare le classifiche britanniche, suscitando l'ovvio interesse dell'industria. Già *0.0.7. (Shanty Town)* vi aveva fatto capolino e in seguito *You Can Get It If You Really Want* (scritta da Jimmy Cliff) arriverà al numero 2. La prematura morte del mentore Leslie Kong, nel 1971, si rivelerà un disastro per il nostro uomo, da quel momento in poi malissimo gestito dai suoi discografici. Ma scriverà ancora cose splendide e per ascoltarle vale la pena di soprassedere sulla qualità sonora a tratti traballante di una raccolta che ne copre la carriera dagli esordi al 1999.

Depeche Mode

Music For The Masses

(Mute, 1987)

Partiti nel 1980 come gruppo synth-pop senza grandissime pretese ma da subito di buon successo, i Depeche Mode hanno via via reso il loro stile ben più elaborato e stimolante: al posto della canzoncine elettroniche elementari e scarne, brani dalle strutture assai più complesse e ardite, quanto mai espressivi nel loro matrimonio di melodie di grande efficiacia e atmosfere non proprio rassicuranti. Sesto di una lunga serie di album sempre molto fortunati sotto il profilo commerciale, MUSIC FOR THE MASSES è in verità – smentendo, benché solo in parte, un titolo parecchio borioso – uno dei lavori meno venduti di una produzione che ha reso la band di Dave Gahan, Martin Gore e Andy Fletcher – qui con Alan Wilder ancora in squadra – un'autentica istituzione mondiale del miglior pop-rock, quello che sa coniugare immediatezza, contenuti e una personalità cangiante ma inconfondibile; tanto coesa quanto eclettica, la scaletta ingentilisce le ossessioni del precedente BLACK CELEBRATION e definisce lo stile sul quale il gruppo inglese avrebbe fondato – peraltro, senza rinunciare a deviazioni – il luminosissimo prosieguo di carriera. Un perfetto manifesto programmatico, insomma, nonostante l'assenza di singoli che siano rimasti davvero impressi nella memoria collettiva.

dEUS

Worst Case Scenario

(Island, 1994)

Simpatici da subito i dEUS e per due ottime ragioni. La seconda: la denominazione più immodesta e irriguardosa di sempre – e con tre lettere maiuscole poi, mica una, e avevano un bello spiegare che l'inversione maiuscole/minuscole era un omaggio ai fIREHOSE. La prima: arrivavano dal Belgio, un paese che alla musica del XX secolo già aveva dato tanto – benché pochi se lo ricordino, siccome di Django Reinhardt e Jacques Brel i soliti francesi furono lestissimi ad appropriarsi – ma al rock nulla a meno che non si voglia contare Plastic Bertrand. E poi, come il proverbiale fulmine a ciel sereno, da Anversa cinque sciamannati che, dopo un paio di anni di apprendistato da cover band, prendevano a scrivere canzoni come già se n'erano udite tante ma mai (ma proprio mai) esattamente così. Roba sghemba ma melodicamente insidiosa, come da lezione Pavement. Rumorosa e però pop, in scia ai Nirvana ma più ancora ai Pixies, urticante come Captain Beefheart e articolata come Frank Zappa. Se Tom Waits avesse fatto parte della generazione del grunge, ecco, avrebbe suonato come certi brani di WORST CASE SCENARIO: piccolo capolavoro in cui Charles Mingus si confonde con Leonard Cohen che, si sa, era uno dei Led Zeppelin.

Ani DiFranco

Dilate

(Righteous Babe, 1996)

Un personaggio speciale, Ani DiFranco: *songwriter* di spessore, eccellente chitarrista, cantante duttile ed espressiva, performer carismatica nonché titolare di numerosissimi dischi, senza dimenticare l'abilità dimostrata nell'autogestione della sua carriera e il suo impegno sociale, in primis a favore della causa femminista. Il suo stile? La base è di sicuro folk, ma l'approccio eclettico e propenso alle contaminazioni, la complessità di certe trame e un'indole parente di quella punk dicono di qualcosa di ben più difficile da incasellare, frutto tanto dell'istinto quanto dello studio, così come della voglia di assecondare una curiosità che comunque non si traduce in risultati velleitari o incoerenti. Collocabile grossomodo a metà strada fra la spigolosità e la (relativa) semplicità delle prime prove e la raffinatezza peraltro mai di maniera di quelle seguenti, DILATE è forse l'articolo più pregiato di una produzione avviata nel 1990, quando l'artista di Buffalo non era neppure ventenne: undici brani brillanti nelle musiche e nei testi, intensi, morbidi e pungenti assieme, classici e moderni, bucolici e metropolitani. Come potrebbero esserlo quelli di una Joni Mitchell con trascorsi da *riot grrrl*.

Dinosaur Jr.

Bug

(SST, 1988)

O questo (l'ultimo album con Lou Barlow in squadra fino all'inatteso ritorno alle origini datato 2007) o il precedente di una decina di mesi YOU'RE LIVING ALL OVER ME: da sempre gli estimatori dei Dinosaur Jr. si dividono su quale sia il disco migliore di J. Mascis e sodali. Sono in realtà lavori simili anche nella struttura. Entrambi contengono nove canzoni, con quella più sperimentale sistemata a mo' di congedo, e l'uno e l'altro hanno il 45 giri apripista a inaugurarli: *Little Furry Things* e *Freak Scene*. Che, quasi inutile a dirsi, sono strettamente imparentate, con chitarre ruggenti al servizio di melodie appiccicose. Fra riff e incastri ritmici alla Led Zeppelin (*Sludge Feast*, *Yeah We Know*), rivisitazioni in anfetamina dei primi R.E.M. (*Raisans*, *Let It Ride*) e assolacci sgangherati, un nume tutelare emerge prepotente: è il Neil Young più elettrico ed elettrizzante, che stava per essere elevato a santino, via Sonic Youth, dalla generazione del grunge e che i Nostri riportarono in auge quando non era considerato per niente *cool*. Pure in questo in lieve anticipo su Nirvana e accoliti, Mascis rivendicava però altre influenze, al tempo persino più fuori moda dell'uomo dell'Ontario: oltre alla band di Page e Plant, Black Sabbath, l'Oi!, i Deep Purple, addirittura gli Iron Maiden.

Dirtmusic

Bu Bir Ruya

(Glitterbeat, 2018)

All'inizio i Dirtmusic sono un trio formato dagli americani Chris Brokaw e Chris Eckman (dei Walkabouts) e dall'australiano Hugo Race per suonare in acustico un blues gotico infiltrato di country. Solo che nel 2008 si ritrovano al "Festival au Désert", a Timbuktu, a suonare con i Tamikrest e immediata è la metamorfosi di un sound che si elettrifica, diventando maelstrom psichedelico e insomma la world music più visionariamente rock in circolazione. Se ne fa primo manifesto, nel 2010, il secondo album dei Nostri, BKO, registrato in Mali e con in scaletta una stratosferica cover di *All Tomorrow's Parties* dei Velvet. Per niente fuori posto. Otto anni e tre album dopo, né Brokaw né i Tamikrest sono più della partita e ci si sposta molte migliaia di chilometri a ovest, a Istanbul. A dar manforte a Eckman e Race sono stavolta i turchi Murat Ertel, leader degli ultralisergici Baba Zula e maestro di chitarra saracena, e Ümit Adakale, percussionista. Ne risulta il disco più denso e intenso dei Dirtmusic, inquietante in brani come *The Border Crossing*, scuro funk post-punk, una stralunata *Outrage*, una stridula traccia omonima addirittura in area illbient. Per viaggi un filo meno stressanti in altre dimensioni rivolgersi a una tambureggiante *Go The Distance*, infiltrata di surf e rock-blues, e all'incantata *Love Is A Foreign Country*.

Discharge

Hear Nothing See Nothing Say Nothing

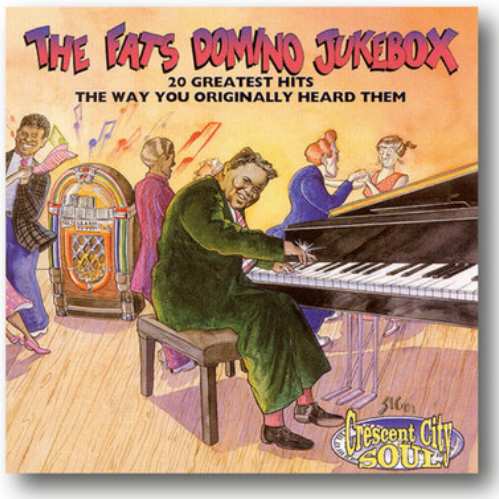
(Clay, 1982)

Giunto dopo quattro 45 giri e il mini-LP WHY?, tutti usciti nel biennio 1980-81, HEAR NOTHING SEE NOTHING SAY NOTHING ufficializzò e propagandò massicciamente la nascita dell'hardcore punk europeo, mostrando anche la strada da seguire per le contaminazioni con il metal, dai Metallica ai prodotti dell'etichetta Earache. Insomma, un disco che ha influenzato in modo decisivo la storia del rock estremo, il cui valore va dunque ben al di là di quello strettamente artistico; valore che rimane comunque notevole, a patto che si abbia una visione un po' deviata di concetti quali bellezza e armonia. Nella fase iniziale della sua attività il quartetto britannico non faceva prigionieri, e per la (breve) durata di ogni sua "canzone" non lesinava certo in assalti brutali, rapidi e compatti corredati da testi crudissimi incentrati sugli orrori commessi dall'umanità (a partire dalla guerra). Pochi accordi suonati ossessivamente e poche parole urlate con toni angosciati da Kevin "Cal" Morris, per una proposta monolitica – e monocorde – peraltro efficacissima tanto sul piano fisico quanto sotto il profilo concettuale. Sottolineato, quest'ultimo, dalla generale cupezza e dalle immagini *pesanti* delle grafiche in rigoroso bianco e nero.

Fats Domino

The Fats Domino Jukebox

(Capitol, 2002)



Tra gli ambasciatori di New Orleans alla corte del rock'n'roll, il bel volto pacioccone di Antoine Dominique "Fats" Domino spicca in tutta la sua bonarietà e contagiosa gioia di vivere. Era come la sua musica, il pianista di Crescent City cresciuto con il boogie woogie, il blues, l'honky tonk e trovatosi quasi per caso all'intersezione tra il r'n'b e il nascente r'n'r, più o meno a metà di quegli anni '50 che lo vedono protagonista assoluto. Dinamico eppur sempre elegante, capace di swingare e di rallentare ad arte i tempi e con un fenomenale istinto per melodie capaci di trasformarsi in sonanti successi. Qualche titolo? *Ain't That A Shame*, *Blueberry Hill*, *Blue Monday*, l'archetipica (e autoironica) *The Fat Man* che nel 1949 vende un milione di copie e nel contempo inventa un genere musicale. Dai '60 in poi, quando con il cambio delle mode musicali la sua popolarità iniziò a calare vistosamente, ha rivestito il suo ruolo di monumento vivente e di padre della patria rock con grande classe. Senza staccarsi mai da quella New Orleans che lo ha nutrito con le sue suggestioni e i suoi mille intrecci musicali, e al cui mito così tanto ha contribuito.

The Doors

L.A. Woman

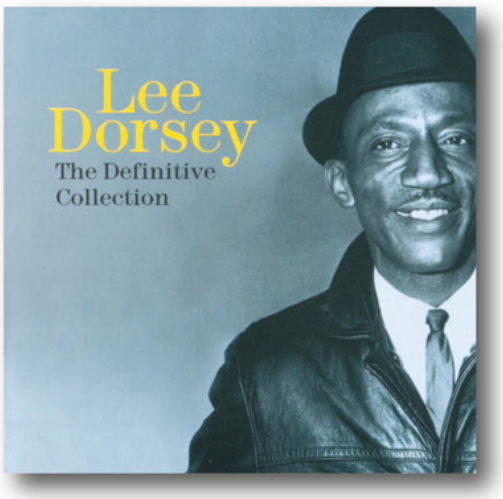
(Elektra, 1971)

Ultimo album realizzato con Jim Morrison ancora in vita, e primo inciso senza il produttore Paul A. Rothchild (in sua vece, la stessa band e il rodatissimo *sound engineer* Bruce Botnick), L.A. WOMAN riportò i Doors sui livelli artistici dei primi due LP, riscattando il parziale appannamento delle tre produzioni di studio del triennio 1968-1970 con un suono "live in studio" ruvido e diretto. Limitando le aperture pop al fortunato singolo *Love Her Madly*, la scaletta si muove lungo traiettorie blues ora ritmate e aggressive e ora più d'atmosfera, peraltro sempre avvolte in un'aura di malsana cupezza nella quale taluni scorgono sinistri presagi della tragedia del 3 luglio del 1971. Tragedia che, dopo un avvio relativamente tiepido ("appena" un n.9 nella classifica USA), avrebbe portato alla vendita di due milioni di copie solo in patria (meglio aveva fatto soltanto THE DOORS). Comunque, un magnifico, intenso epitaffio, con almeno la trascinante *title track*, l'inquietante e quasi declamata *L'America* e la sincopata *Riders On The Storm* – dolce ma nient'affatto serena – a meritare un posto in ogni antologia del quartetto e la cover di *Crawling King Snake* – un classico "adottato" da John Lee Hooker – a ribadire il rinnovato legame con le radici.

Lee Dorsey

The Definitive Collection

(Arista, 1997)



Dovendo fare un film della vita di Lee Dorsey un ideale inizio potrebbe essere il giorno del 1961 in cui, seduto al tavolo di un bar di New Orleans con il discografico e produttore Bobby Robinson, il trentacinquenne ex pugile, in quel momento impiegato in un'officina meccanica, si inventava definitivamente un'altra carriera (qualche 45 giri lo aveva già pubblicato) scrivendo *Ya Ya*, uno dei brani-simbolo del sound di Crescent City. Obbligato il finale: non uno triste, la morte che lo coglieva per un enfisema nel 1986, ma uno che più glorioso non sarebbe potuto essere, sulle strade d'America nel 1980 ad aprire i concerti del gruppo rock più eccitante del momento, i Clash, con nei negozi da poco una meravigliosa antologia (che non è questa, GONH BE FUNKY purtroppo non si trova più) con appassionate note firmate da Joe Strummer. È stato così che la generazione del punk ha scoperto Lee Dorsey (quella dell'hip hop lo scoprirà per tramite dei Beastie Boys) ed è una delle mille ragioni per cui siamo grati ai Clash di essere esistiti. Quanto a Dorsey, non potremo mai ringraziarlo abbastanza per questa manciata di canzoni capaci di combinare, giocosamente, la sensualità del soul e il puro afrore di sesso del funk.

Nick Drake

Pink Moon

(Island, 1972)

Leggenda vuole che il Nick Drake di PINK MOON faccia tutto da solo, che lo registri in due sedute notturne e in diretta (unica sovraincisione, otto battute di piano nella traccia omonima), presente giusto un tecnico del suono, e che depositi la bobina all'ingresso della casa discografica senza scambiare parola con nessuno. Si era già da tempo ritirato dai concerti. Depresso al punto di venire brevemente ricoverato in una clinica psichiatrica, si isola poi nella quiete bucolica di Tanworth-In Arden, nel bozzolo della famiglia, farfalla che vuole disperatamente tornare crisalide. Prestate attenzione alla durata dei dischi del Nostro: quasi quarantadue minuti il primo, meno di quaranta il secondo, ventotto e mezzo il terzo. Chiaro segno di resa all'afasia e bisognerebbe allora essere lieti che se ne sia andato senza dare triste spettacolo di sé come l'amico John Martyn, che ha avuto la fortuna/sfortuna di invecchiare e oltretutto non abbastanza. Ecco forse perché un classico come SOLID AIR, quintessenzialmente drakiano, resta patrimonio dei soliti *happy few* mentre l'influenza del cantore delle "cinque cartine rimaste" su tanto pop acustico odierno – persino imbarazzanti certi emuli – risulta onnipervasiva.

Dr. Feelgood

Stupidity

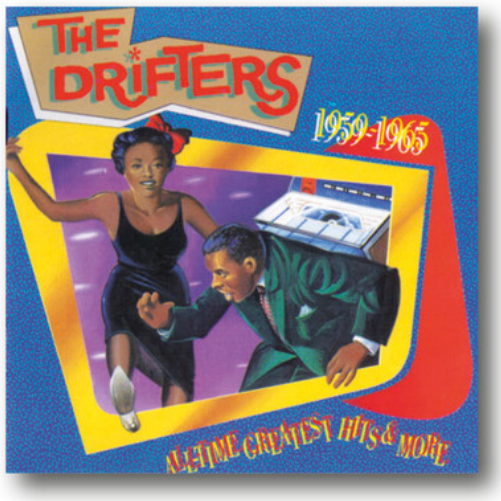
(United Artists, 1976)

I critici snob lo chiamavano pub rock. In tempi in cui dominava la musica definita “progressiva” chi come i Dr.Feelgood rimaneva a difendere la trincea del r’n’r più fisico e immediato – iniettandovi dosi massicce di blues e r’n’b delle origini – era considerato buono al massimo per le birrerie. Se ne accorgeranno da lì a poco, quei critici. Quando il punk riconoscerà nel pub rock il suo fratello maggiore, e soprattutto quando STUPIDITY andrà al numero 1 delle classifiche britanniche: il giusto premio per la band proveniente dall’inquinato e desolatissimo polo chimico di Canvey Island, anche perché più che sui suoi (comunque ottimi) dischi in studio è sulle esplosive esibizioni dal vivo che questi rocker dall’aspetto sgraziatissimo e dall’attitudine realmente proletaria hanno costruito la propria piccola leggenda. Registrato durante il tour inglese del 1975, STUPIDITY è un concentrato straordinario di furia e di energia, con la voce di Lee Brilleaux (scomparso nel 1994, due giorni dopo Kurt Cobain) e la chitarra secca ed essenziale di Wilko Johnson, uno dei migliori “manici” nella musica inglese di quegli anni, ad appiccare incendi di passione. *She Does It Right* e *All Through The City* bruciano ancora oggi.

The Drifters

All-Time Greatest Hits & More: 1959-1965

(Atlantic, 1988)



Al momento della loro iscrizione nella “Rock & Roll Hall Of Fame”, nello stesso anno in cui veniva pubblicato questo doppio da allora mai uscito di catalogo, qualcuno si prese la briga di contare quanti cantanti fossero passati per le fila dei Drifters: arrivò a quaranta. Del resto: se non per brevi momenti di una vicenda cominciata nel 1953 e che ufficialmente ancora non si è conclusa, con a più riprese vari complessi in giro per i circuiti revivalistici vantando il venerato nome, i Drifters non furono mai un gruppo vero. Piuttosto un marchio di fabbrica per le cui sorti più delle voci – pur sempre sontuose, ma oltre a Clyde McPhatter solo Ben E. King riuscirà a lasciare autonomamente un segno – si rivelarono decisivi un manager come George Treadwell, discografici come i fratelli Ertegun, team di autori come Leiber & Stoller, Goffin & King, Mann & Weill. Da subito, dalla fatidica sera in cui Ahmet Ertegun andò a vedere al Birdland di New York i Dominoes di Billy Ward e scoprì che il tenore Clyde McPhatter non faceva più parte della compagnia. Gli chiedeva un appuntamento, lo ingaggiava per la Atlantic e il resto è storia: la parte fondamentale riassunta magistralmente in un’antologia che contiene tutti i Drifters di cui non potete fare a meno.

Dr. John

Gris-Gris

(ATCO, 1968)

Nessuno meglio di Dr. John ha sapoto trasporre in musica il “melting pot” di New Orleans, dove il jazz ebbe i natali e agli schiavi era consentito riunirsi in piazza a percuotere i tamburi; città fascinosa in maniera torbida come l’arte di Malcolm John Rebennack alias “Dr. John The Night Tripper”, stando alla copertina di GRIS-GRIS e alle parole da lui stesso scandite in apertura di questo LP di debutto. All’epoca ventiseienne, Rebennack aveva alle spalle anni trascorsi imparando lo stile pianistico da Professor Longhair e Huey Smith, incidendo con Allen Toussaint e Joe Tex e scontando due anni di galera in Texas; giunto a Los Angeles lavorava da apprezzato turnista e un giorno, trovatosi all’improvviso libero da impegni, provava a esorcizzare la nostalgia di casa e, assieme al produttore compaesano Harold Battiste e ad alcuni strumentisti sempre della Louisiana fissava su nastro un’eccezionale festa di voci sciamaniche e intrecci di tastiere, percussioni e fiati, sensuali ma pure tesi. Il tutto era dipanato lungo serenate esotiche e jazz psichedelico, gioioso vaudeville e anticipi del Tom Waits maturo, estrando dal cilindro un blues che, unico per spirito e forma, restituisce una celebrazione dell’esistenza che è allo stesso tempo esuberante e misteriosa.

Bob Dylan

Blonde On Blonde

(Columbia, 1966)

Inciso a Nashville durante le pause concesse da un tour mondiale e per lo più con navigati musicisti del posto (della Band c'è soltanto Robbie Robertson; Al Kooper fa il regista), il primo album doppio della storia del rock è la versione estesa, raffinata e pacificata di HIGHWAY 61 REVISITED. Impressionantemente cresciuto è un eclettismo che consente di presentarsi con la marcetta di gusto felliniano, che trasmuta in vaudeville western, di *Rainy Day Women # 12 & 35* e congedarsi con gli undici minuti filati della sognante, favolistica *Sad Eyed Lady Of The Lowlands* (un unico brano a occupare una facciata: nessuno aveva mai osato). In mezzo c'è parecchio blues (affilato in *Pledging My Time*, dinoccolato in *Leopard-Skin Pill-Box Hat*, striato di jazz e country in *Temporary Like Achilles*), ci sono shuffle chiesastici (*Memphis Blues Again*) e valzerini (*4th Time Around*), c'è il primo country-punk di sempre (Jason & The Scorchers non dovranno eccedere in foga per fare loro *Absolutely Sweet Marie*). Più di tutto, ci sono le gentili allucinazioni di *Visions Of Johanna*, una memorabilissima canzone d'amore come *I Want You*, romantica e spumeggiante, e la definitiva canzone di non-amore: *Just Like A Woman*.

Bob Dylan

Blood On The Tracks

(Columbia, 1975)

Sono una rappacificazione e un divorzio ad andare in scena con e in BLOOD ON THE TRACKS. La prima con la Columbia, che l'artista aveva tradito per la Asylum, scappatella da due album appena destinata a oggi a restare unica. Il secondo dalla moglie Sara e ha un bel dire Sua Bobbitudine che le dieci canzoni qui contenute nulla hanno a che vedere con la sua vita sentimentale, ha un bello scrivere (nel 2004, in *Chronicles, Vol.1*) che furono piuttosto ispirate dai racconti brevi di Anton Chekhov. Nemmeno serve a smentirlo che il figlio Jakob inquadri il disco come una collezione di conversazioni familiari. Basta e avanza l'evidenza di un lavoro intimo e confessionale (per quanto in maniera dylaniana e dunque ellittica) come mai prima e dopo ed è rivelatore il titolo: sangue nei solchi. Fenomenale ritorno in quota dopo anni modesti nei quali pure il pubblico non l'ha dimenticato (tant'è che il predecessore PLANET WAVES era stato il suo primo numero uno pur trattandosi di una raccolta di minutaglia più l'immortale *Forever Young*), risulta a quel momento il più grande successo commerciale del Nostro ed è da allora e all'unanimità considerato il suo album da avere se, post-'60, se ne vuole avere uno solo.

Eagles

Desperado

(Asylum, 1973)

Nella storia della musica da sempre ci sono i pionieri, e coloro che successivamente ne monetizzano le intuizioni. Se alla fine degli anni ’60 l’idea di unire in matrimonio rock e country venne per primi ai Byrds, ai Buffalo Springfield e soprattutto a Gram Parsons, è toccato agli Eagles – alcuni dei quali avevano suonato proprio con Parsons nei Flying Burrito Brothers – trasformare nel decennio successivo quell’ibrido in una colossale macchina per fare soldi. Il che non significa che non abbiano sfornato anche dischi eccellenti. Benché diventati in seguito uno dei bersagli principali per le frecce avvelenate dei punk, perfetti rappresentanti del rock da FM e dello stile di vita decadente – e tipicamente californiano – degli anni ’70 , i quattro cowboy raffigurati sulla copertina di questo loro secondo album (ovvero Don Henley, che in questo caso è l’autore principale, Bernie Leadon, Randy Meisner e Glenn Frey) suonano ispirati e decisamente efficaci nel loro mescolare melodie radiofoniche e tradizione, perfette armonie vocali e suggestioni storiche (il disco è un *concept* sul West e i fuorilegge). Pochi anni dopo, con HOTEL CALIFORNIA, passeranno alla cassa una volta per tutte.

Steve Earle

Copperhead Road

(Uni, 1988)

Ritenuto troppo rock per il pubblico del country, Earle paga insieme la fama di ribelle e la passione smodata per polveri e pasticche illegali, incamminato sui sentieri di autodistruzione percorsi in precedenza dai suoi idoli Hank Williams e Johnny Cash ma non avendo prima nemmeno assaggiato la gloria. E poi tutto cambia, quando qualcuno comincia a pensare che, con quello che vendono Springsteen e Mellencamp, uno Steve Earle potrebbe anche non risultare troppo country per la platea rock. Tardivo esordio datato 1986, GUITAR TOWN certifica la bontà di un'intuizione che l'anno dopo EXIT O ribadisce vincente. Tocca a COPPERHEAD ROAD rompere definitivamente con Nashville, scelta radicale nel solco per l'appunto di un Hank Williams così come dei tanti "fuorilegge", da Townes Van Zandt in poi, e di Gram Parsons, di cui si odono echi in *Once You Live* e in *Nothing But A Child*. Quando *The Devil's Right Hand* è uno dei migliori apocrifi del Boss di sempre, la *title track* e *Johnny Come Lately* collocano i Pogues a sud della Mason-Dixon Line, *Snake Oil* fa reincarnare Eddie Cochran in Jerry Lee Lewis. Nell'esatto istante in cui l'Uomo si avvita in un delirio drogato cui rischierà di soccombere, l'Artista confeziona la perfetta summa di uno stile a suo modo peculiare.

Echo & The Bunnymen

Heaven Up Here

(Korova, 1981)

Assieme ai Teardrop Explodes di Julian Cope e agli Wah! di Pete Wylie, gli Echo & The Bunnymen costituivano la punta di diamante della scena che, in quel di Liverpool, incrociava suggestioni psichedeliche degli anni ’60 con umori post-punk; del peculiare terzetto sono senza dubbio i più conosciuti, grazie a una carriera che, seppure con qualche pausa, ha oltrepassato i quattro decenni e ha trovato documentazione in una lunga serie di album. HEAVEN UP HERE, che segue di un anno il più nervoso debutto CROCODILES, coglie la band del carismatico cantante Ian McCulloch e del talentuoso chitarrista Will Sergeant già alle prese con sonorità di sapore epico – “i Doors della new wave”, dissero in tanti – ma non ancora propensa alle contaminazioni orchestrali che avrebbero segnato gli altri lavori dell’epoca aurea, a partire dal successivo PORCUPINE. Qui i brani, abilmente trattati dal coproduttore Hugh Jones, sono certo più asciutti, ma l’equilibrio fra appeal melodico, solennità, raffinatezza e malinconia creato dal quartetto è estremamente persuasivo; ovvio che il disco si sia ritagliato un posto nella Storia alla pari della sua splendida copertina, elegante ed enigmatica proprio come la musica alla quale funge da ideale biglietto da visita.

Eels

Beautiful Freak

(DreamWorks, 1996)

Come per i Beach Boys di PET SOUNDS, anche nel caso di Mark Oliver Everett – ennesimo cantautore della sua generazione a "nascondersi" dietro un nome da gruppo – la malinconia affiora da musiche argute e scintillanti. Origianario della Virginia, classe 1963, il musicista inizia a suonare all'età di sei anni e, dopo l'adolescenza segnata dalla morte del padre, insegue sogni di gloria a Los Angeles abbreviando il nome in "E." Così la Polydor lo scrittura all'inizio dei '90 per due album che ottengono risultati modesti sul piano sia commerciale, sia artistico. Passato alla DreamWorks, Everett risponde con un pugno di brani stupendi e sovente disperati, poggiati su una cifra stilistica personale e un gusto melodico raro che aggiornano Donald Fagen all'hip hop (*Susan's House*) oppure all'indie rock (*Not Ready Yet*), che fanno cosa sola di Beck e Kurt Cobain (la hit *Novocaine For The Soul*, l'autobiografica *Mental*, la rauca *Rags To Rags*) e affrontano ad armi pari i numi tutelari Brian Wilson (*Manchild*, la *title track*) e Beatles (*Flower*, *Spunky*). Canzoni all'insegna di un pop nobile, insieme classico e moderno, che – fedele a un'introspezione sofferta e pertanto umanissima – seguita tuttora a elargire frutti agrodolci.

Joe Ely

Live Shots

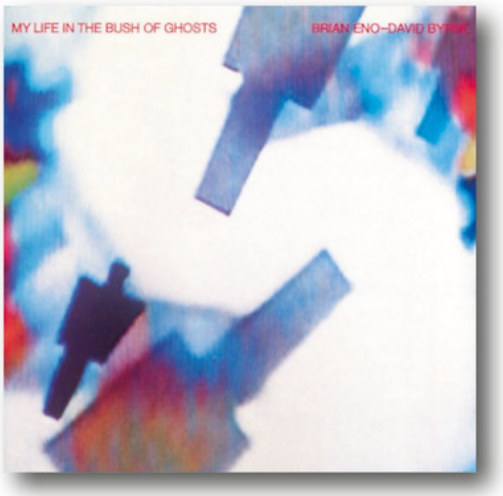
(MCA, 1980)

Figura di spicco della scuola texana inaugurata da Townes Van Zandt, Joe Ely cresce nella Lubbock di Buddy Holly e all'inizio dei '70 forma i Flatlanders con gli amici Butch Hancock – del quale riprenderà magnificamente numerosi brani – e Jimmie Dale Gilmore. Sciolto il sodalizio, vaga per gli Stati Uniti fino a quando non ottiene un contratto con la MCA, esordendo nel 1977 con un discreto LP omonimo. Spetta tuttavia ai successivi HONKY TONK MASQUERADE e DOWN ON THE DRAG mettere a fuoco una rilettura delle radici che, incurante delle buone maniere imperanti a Nashville, si ispira fiera a Hank Williams e al rock'n'roll delle origini. È il 1979 quando alcuni concerti europei con Merle Haggard lo segnalano ai Clash: l'anno seguente, Joe Strummer e Mick Jones lo portano con loro in tour e di quelle magiche serate britanniche LIVE SHOTS cattura un virile country-rock che si appropria dell'elettricità punk mentre accentua le influenze tex-mex. A un'intelligente selezione dai tre lavori di cui sopra, la scaletta aggiunge una trascinante interpretazione di *Long Snake Moan* e gli omaggi ai maestri Holly (*Midnight Shift*) e Williams (*Honky Tonkin'*), collocando LIVE SHOTS tra i vertici di una produzione copiosa e di elevata caratura.

Brian Eno – David Byrne

My Life In The Bush Of Ghosts

(Sire, 1981)



Nel 1977, freschi di incisione del debutto a 33 giri, i Talking Heads si recano per la prima volta in tour in Gran Bretagna, spalla dei Ramones. In una data solitaria in un club londinese va a vederli Brian Eno. Si piacciono. Nasce il sodalizio che frutterà la trilogia MORE SONGS ABOUT BUILDINGS AND FOOD/FEAR OF MUSIC/REMAIN IN LIGHT, con l'ex Roxy Music non solo produttore ma vero e proprio quinto membro della compagine. Con già in mente le idee meravigliose che diverranno REMAIN IN LIGHT, Eno e Byrne pongono mano a una collaborazione solistica paritaria. Sebbene contenente registrazioni in buona parte antecedenti al quarto Talking Heads, MY LIFE IN THE BUSH OF GHOSTS vedrà la luce cinque mesi dopo. Motivo del ritardo? Problemi legali dovuti al mancato permesso di utilizzare una delle tante voci "trovate" che come fantasmi un antico maniero popolano questo disco. In anticipo sui tempi anche in questo, MY LIFE IN THE BUSH OF GHOSTS, fenomenale intreccio di ritmi tenuti insieme da melodie etniche provenienti da ogni dove, ponte con le sue manipolazioni di nastri fra Cage e Stockhausen da un lato, l'hip hop in divenire dall'altro. Sintesi e ipotesi di futuro. Geniale.

The Everly Brothers

The Definitive Pop Collection

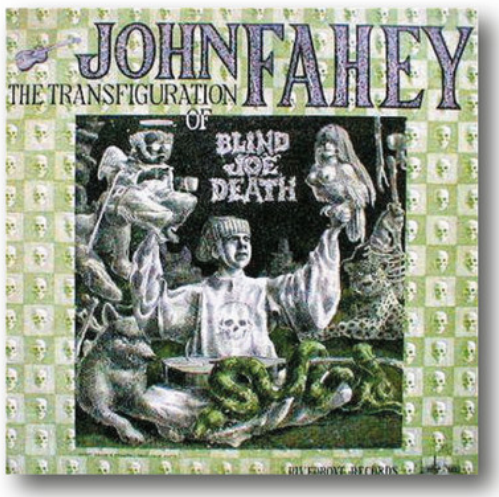
(Rhino, 2006)

Senza contare le ininfluenti *reunion*, la parabola dei fratelli Don e Phil Everly, entrambi cantanti e chitarristi, durò quasi una ventina d'anni ma ebbe il suo momento di maggior splendore proprio all'inizio, in quella seconda metà dei '50 che vide il duo americano – introdotto nel circuito da un illustre amico di famiglia, Chet Atkins – posizionarsi sui gradini più alti delle classifiche internazionali con singoli venduti in milioni di copie quali *Bye Bye Love*, *Wake Up Little Susie*, *All I Have To Do Is Dream*, *Bird Dog*, *(Till) I Kissed You* o *Cathy's Clown*. Tutti i succitati brani sono naturalmente contenuti, con altri ventiquattro sia autografi che scritti da autori professionisti, in questa antologia in due CD, ampio ma non pletorico riassunto – l'arco di tempo coperto è quello che va dal 1956 al 1969 – di una carriera giocata con bravura e classe tra rock'n'roll, folk, pop e country: melodie cristalline, una leggerezza che non è sinonimo di scarsa sostanza e soprattutto armonizzazioni vocali scolpite nell'immaginario collettivo, oltre che destinate a fare scuola. Fra gli alunni più attenti che assimileranno e capitalizzeranno al meglio la lezione, Beatles, Beach Boys e Simon & Garfunkel, e scusate se è poco.

John Fahey

The Transfiguration Of Blind Joe Death

(Riverboat, 1965)



Come un Thomas Pynchon armato di sei corde, John Fahey legò alla ricostruzione del blues prebellico – condotta tramite contaminazioni con la classica moderna e i raga indiani – una serie di false mitologie che si beffavano di pubblico, critica e accademie. Classe 1939, nativo del Maryland e laureato alla UCLA con una tesi su Charley Patton, rimaneva legato alla terra da un amore pari solo alla sua strepitosa tecnica alla chitarra acustica – battezzata "American Primitive" – con la quale creava favolosi mondi immaginari (arduo credere che fosse autodidatta); moriva a sessantadue anni, diabetico e col cuore malmesso dopo una vita intera segnata da depressioni e problemi economici, proprio mentre stava vedendosi finalmente riconosciuto un ruolo di rilievo nella cultura del Novecento. In un catalogo vasto e in larga parte imperdibile, THE TRANSFIGURATION OF BLIND JOE DEATH segna il ritorno dell'alter ego inventatosi a inizio carriera, forse per comprendere il blues "da dentro" e poi raccontarlo con suoni che fossero solo suoi. Il tono più sereno del suo vibrante, misterioso "surrealismo terreno" restituisce un capolavoro che meglio di altri coniuga passato e presente in una bellezza prossima all'ineffabile.

Marianne Faithfull

Broken English

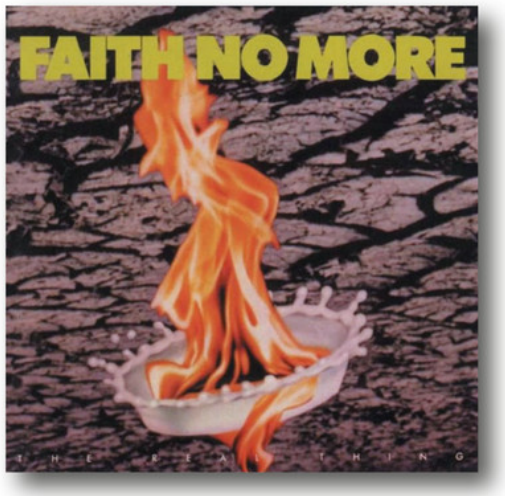
(Island, 1979)

È davvero una “inglese a pezzi” (titolo ambiguo: l’espressione può riferirsi anche a chi parla approssimativamente la lingua di Shakespeare) quella che si nasconde dietro a una sigaretta accesa sulla copertina di quest’album. Marianne Faithfull non è più la musa dei Rolling Stones, la ragazzina dall’aria fintamente innocente che guardava “i bambini giocare nel parco” (come cantava in *As Tears Goes By*, primo brano firmato Jagger/Richards). Era invece una donna piegata da una vita *borderline* e da un decennio di dipendenza dall’eroina, inaugurato proprio dalla famosa overdose che sancì la fine del rapporto con Mick Jagger. BROKEN ENGLISH fu una sorta di rinascita, improntata però alla cupezza e non all’ottimismo. Facile intuire, all’ascolto, i motivi per cui venne accolto favorevolmente dalla generazione new wave: la musica scarna e ridotta all’essenziale, le atmosfere angosciate e decadenti, l’irriconoscibile cadenza vocale dai toni mitteleuropei (forte l’influsso di Nico, molto amata dalla Faithfull) e gli obliqui riferimenti alla realtà degli ultimi anni ’70 (la canzone che dà il titolo al disco è ispirata alla figura tragica di Ulrike Meinhof) rendono questo lavoro perfettamente calato nella realtà del suo tempo.

Faith No More

The Real Thing

(Slash, 1989)



THE REAL THING è il terzo album in assoluto dei Faith No More e il primo a vedere in organico il vulcanico *frontman* Mike Patton, che con la sua versatilità canora e il suo magnetismo scenico marchierà indelebilmente il prosieguo di carriera dell'ensemble. Dedito a un punk/hard atipico e creativo, il quintetto di San Francisco figura non a caso tra i pionieri di quell'apertura del metal all'incrocio con altri stili che nei '90 sarebbe stato definito crossover per essere poi etichettato, in parallelo alla sua affermazione commerciale su vasta scala, come nu-metal. Nessuno stupore, insomma, che nella scaletta affiorino digressioni rap (ad esempio *Epic*, uscita anche su singolo) e soul/funk, armonie quasi pop e persino accenni filo-prog e jazz, senza dimenticare l'efficace rilettura di *War Pigs* dei Black Sabbath: un intreccio di tendenze eclettico e imprevedibile dovuto alla grande tecnica dei musicisti e all'impegno di tutti nel *songwriting*, con il bassista Bill Gould e il tastierista Roddy Bottum autori della maggior parte delle musiche e il cantante a occuparsi sempre dei testi. Negli altri tre lavori realizzati prima dello scioglimento, nel 1998, la formula avrà repliche un po' meno incisive ma comunque convincenti.

The Fall

Grotesque

(Rough Trade, 1980)

Singolare che uno tra i gruppi più prolifici della storia (varie decine i dischi in studio editi a partire dal 1978) costituisca un monumento al minimalismo. A ripensarci si capisce invece come la necessità sia madre dell'invenzione: le idee non mancavano al Mark Edward Smith – da Manchester con fierezza e furore, fino alla morte nel 2018 – che aspettava il punk per proporre un'urticante miscela di krautrock e garage e declamare (con la stessa voce, ma sempre *diversa*) taglienti critiche al Regno Unito e "taglia & cuci" testuali alla William Burroughs. Anello di congiunzione tra Monks e Can, i Fall ruotarono attorno al dispotico leader, che fece e disfece la formazione infinite volte senza cambiar nulla a livello stilistico. A volte la qualità ne risentì, ma non in un terzo album (da avere nella versione in CD, che include i singoli *Totally Wired* e *How I Wrote "Elastic Man"*) che di quanto sopra fa sfoggio. Un pugno di abrasioni divenute vangelo per Sonic Youth e Pavement, l'epica e sulfurea *The NWRA* (ode alla città natale trasformata in contrapposizione alla Londra modaiola), il demente "bubblegum wave" *English Scheme* e la paranoia al potere in *New Face In Hell* spiegano l'adorazione che per costui nutriva John Peel.

Fatboy Slim

You’ve Come A Long Way, Baby

(Skint, 1998)

Apprendista Re Mida all’epoca in cui è bassista degli Housemartins e ancora si fa chiamare Norman Cook, il futuro Fatboy Slim comincia a praticare in proprio l’arte del trasformare in oro quanto tocca come Beats International (linea di basso scippata a *Guns Of Brixton* dei Clash, va in tal guisa al numero uno nella classifica dei singoli UK con *Dub Be Good To Me*) e persevera come *Freak Power* (al numero 2 con *Tune In, Turn On, Cop Out*). È irresistibile minutaglia, consumata con una frenesia che ingenera inevitabilmente un’usura rapida. Dimostra ben altra solidità, cui corrispondono introiti moltiplicati siccome il successo non resta più limitato al Regno Unito ma si fa globale, quando con il nuovo alias prende a sfornare canzoni che similmente inducono al ballo in maniera compulsiva ma si dimostrano capaci anche di reggere una prolungata frequentazione domestica e persino (bastano due abbondanti decenni a certificarlo?) l’usura del tempo. Ci butta dentro di tutto: sitar psichedelici e tastiere petulanti, batterie possenti quanto swinganti, bassi carnosi e carnali, fiati da Blues Brothers. Lo chiamano big beat ed è dance declinata con un’attitudine tutta rock, o viceversa. Da sistemare negli scaffali fra i Chemical Brothers e i Leftfield.

The Feelies

Crazy Rhythms

(Stiff, 1980)

Sfiora il didascalico il titolo del primo LP dei Feelies. E quello della traccia di apertura rincara la dose. Che altro sono, se non "ritmi pazzi", quelli sprigionati da questi quattro *boys with the perpetual nervousness*, che con puntiglio da perfetti nerd (quali si presentano in copertina) stimolano elettroshock nel corpo ancora giovane del post-punk? Le chitarre intrecciate di Bill Million e Glenn Mercer aggiornano la lezione dei Television, così come peculiari della new wave sono il minimalismo formale e l'attrazione verso l'aspetto ritmico, ma la leggerezza e la freschezza di queste filastrocche con delirium tremens vengono dai Sixties, epoca musicale sulla quale i ragazzi si erano fatti le ossa, omaggiata direttamente con la cover ipercinetica della beatlesiana *Everybody's Got Something To Hide (Except Me And My Monkey)* e indirettamente con i neanche tanto sottili riferimenti ai Velvet Underground. La tradizione rock, e i dettami stessi della new wave, vengono fatti passare attraverso una serie di specchi deformanti che ne alterano buffamente le fattezze. Quando, sei anni dopo questo esordio, i Feelies torneranno in pista, lo faranno con un rock chitarristico di eccellente qualità ma dai toni assai meno accesi.

The Fiery Furnaces

Blueberry Boat

(Rough Trade, 2004)

È musica che disorienta e confonde continuamente le aspettative, quella dei Fiery Furnaces. Talmente ricca di cambi di marcia, divagazioni, trovate spiazzanti da risultare perfino estenuante, se non si è mai frequentato troppo il lato più "dadaista" dell'universo pop. Ma per chi ha pazienza, e il necessario gusto per le bizzarrie, le sbilenche filastrocche dei fratelli Eleanor e Matthew Friedberger rappresentano un luna park in cui perdersi felicemente. BLUEBERRY BOAT è il secondo album del duo, e mette in campo un eclettismo stilistico impressionante – dal synth-pop al garage, ma pure Sparks e Who – e un armamentario sonoro fatto di beat, campionamenti, riff di tastiere, drum machine, chitarre slide e altre diavolerie, che si fa davvero fatica immaginare padroneggiato da due sole persone. Le canzoni sembrano scatole cinesi, con panorami sonori diversi che si aprono uno dopo l'altro, movimenti e fughe che si susseguono senza respiro, paesaggi e storie raccontati in testi tanto grotteschi quanto fantasiosi. Sulla carta un pastrocchio cerebrale e pretenzioso: nei fatti, uno dei migliori esemplari di pop "mutante" e di post-modernismo rock che gli anni 2000 sono stati in grado di offrire.

The Flaming Lips

In A Priest Driven Ambulance

(Restless, 1990)

Per giungere al primo capolavoro, i Flaming Lips dovettero accantonare la sperimentazione a tratti caotica delle opere precedenti; facendo incontrare a un onirico e disturbato crocevia Beatles, Jesus & Mary Chain e Thin White Rope, la banda di freak dell'Oklahoma guidata da Wayne Coyne mise assieme hard e noise, folk e pop, ricavando una psichedelia che mai si sarebbe potuta definire passatista. Avvalendosi della chitarra di Jonathan Donahue – prossimo a varare i Mercury Rev – e di un già ingegnoso David Fridmann nel ruolo di produttore, il quartetto dapprima imbrigliò e poi liberò una contagiosa, rumorosa "follia con metodo" nelle *Shine On Sweet Jesus* e *Unconsciously Screamin'* eredi degeneri del WHITE ALBUM e di MAGICAL MYSTERY TOUR, nei fragori immani di *Mountain Side* e *God Walks Among Us* e in ballate malinconiche sulle quali aleggia lo spirito di Syd Barrett come *Rainin' Babies*, *Five Stop Mother Superior Rain* e *There You Are*, salutando infine con una *What A Wonderful World* struggente al punto da perdonare lo scippo di *Mushroom* dei Can su cui è ricalcata *Take Meta Mars*. Straordinari esempi di chiarezza della visione e abilità di sintesi che appartengono in tutto e per tutto al decennio successivo.

Flamin’ Groovies

Shake Some Action

(Sire, 1976)

Nello scatto di copertina stilosamente e fuorviantemente mod i Flamin’ Groovies, completi neri e stivaletti a punta, paiono i Rolling Stones pre-sbandata lisergica. Nei solchi di quello che è il loro quarto LP (pubblicato a ben cinque anni dal terzo) i redivivi californiani riepilogano poi vent’anni e oltre (molto oltre; fino ad azzardare una rilettura di *St. Louis Blues*) di vicende rockiste. Scrive la coppia di cantanti e chitarristi Cyril Jordan e Chris Wilson e come scrive! La traccia omonima è un classico di chitarre in discesa libera sul pendio di un riff epico che da solo basterebbe a consegnare questa band alla Storia. E poi *Yes It’s True* e *You Tore Me Down*, sensazionali apocrifi beatlesiani, e il pop senza tempo di *I’ll Cry Alone*, e ancora…
A proposito di Fab Four: i nostri eroi osano rifare *Misery* e sbancano. E rifanno anche *She Said Yeah* di Larry Williams, usando come versione di riferimento però quella degli Stones, e vincono ancora. SHAKE SOME ACTION è la mediazione perfetta fra gli Scarafaggi pre-REVOLVER e le Pietre Rotolanti pre-THEIR SATANIC MAJESTIES REQUEST. Se vi pare poco… Registrato nei leggendari Rockfield Studios di Monmouth, Galles, con a produrre un artista che parlava la stessa lingua quale Dave Edmunds.

Fleetwood Mac

Then Play On

(Reprise, 1969)

Qualifica meritata per i Fleetwood Mac originali quella di migliori esponenti del blues revival inglese, conquistata con i due LP su Blue Horizon che precedettero questo e con collaborazioni con gente come Eddie Boyd e Otis Spann. Tuttavia limitante dacché, già ben prima dell'abbandono dei due chitarristi originali, Peter Green e Jeremy Spencer, e della lenta metamorfosi che lo porterà a RUMOURS, il gruppo non disdegnò mai escursioni fuori dal canone delle dodici battute. Si pensi alla latineggiante *Black Magic Woman*, un Top 40 nelle classifiche del Regno Unito nel '68 prima di diventare un successo mondiale per i Santana, o alla melodicissima *Albatross*, un numero uno addirittura, datato 1969 e non compreso in THEN PLAY ON. L'edizione originale UK ometteva pure l'altro grande successo dell'anno, *Oh Well*. Quasi in un soprassalto di purismo poco comprensibile, sia ricordando come l'omonimo debutto a 33 giri della band avesse soggiornato per oltre un anno nei Top 10 britannici, sia nel disegno di una musica certo ancora impregnata di blues ma, più che altro, di spleen: in trame elegiache che presagiscono il disagio mentale di cui Green, precedendo di poco Spencer, sarà a breve vittima.

Fleshtones

Roman Gods

(IRS, 1981)

Essendosi costituiti addirittura nel 1976, i Fleshtones furono autentici precursori del neo-Sixties: fuori dal tempo in ogni senso, dato che la loro area di azione era la stessa New York "sotterranea" di Ramones, Patti Smith, Television, Richard Hell. La band guidata dal cantante Peter Zaremba e dal chitarrista Keith Streng non riuscì così a emergere prima del 1981 che la vide approdare – dopo alcune uscite minori e un album "perduto" pubblicato solo in seguito, BLAST OFF! – a questo magnifico esordio adulto: un disco "da toga party", come suggerito dalla spiritosa e coloratissima copertina, in cui gli anni '60 del beat (sia classico che innervato di psichedelia) e del surf incontrano quelli del r'n'b e del soul, con azzeccati interventi di sax, tastiere e armonica a vivacizzare il solidissimo impianto-base – energico ma melodicissimo, spigoloso ma levigato – di chitarra, basso e batteria. Una miscela esplosiva, esaltata sui palchi e replicata con pari verve nell'HEXBREAKER! di due anni dopo, dove gli sfacciati riferimenti al passato odorano di freschezza e non di muffa grazie agli arrangiamenti policromi, alla scintillante produzione di Richard Mazda e all'elevatissima qualità del *songwriting*.

Free

Fire And Water

(Island, 1970)

In *Alta fedeltà*, rammenterete, a un certo punto viene redatta una Top 5 con le migliori aperture di album di sempre. Si fosse invece confrontato, il protagonista, con i cinque più memorabili congedi ci piace pensare che non si sarebbe dimenticato di *All Right Now*, suggello di FIRE AND WATER forte di un riff di eccezionali potenza, elasticità, incisività. Suggello in realtà (non vale un'improvvida *reunion*) di tutta una vicenda consumatasi in poco più di due anni. Ventisei mesi e una settimana, per essere precisi, separano la prima prova dei nostri eroi dalla pubblicazione di questo LP, il 26 giugno 1970. In mezzo, il debutto TONS OF SOBS e un omonimo seguito già straordinari per come avevano saputo appesantire e irruvidire un vocabolario innanzitutto blues. Magica e irripetibile alchimia quella creatasi fra la voce di seta e d'acciaio di Paul Rodgers, la chitarra massiccia e liricissima di Paul Kossoff, il basso inusitatamente melodico di Andy Fraser e la batteria, rutilante o raffinata a seconda dei momenti, di Simon Kirke. Fraser non era ancora maggiorenne all'epoca delle registrazioni di FIRE AND WATER, il più imberbe di una compagnia tutta under 21. Benedetta gioventù! Forse mai più l'hard sarà tanto pregno di soul.

The Fugs

The Fugs First Album

(ESP, 1965)

Per fortuna ai tempi dei Fugs il “politically correct” veniva chiamato come andrebbe chiamato: “censura”. E per fortuna sempre più gente si impegnava a combatterla, oppure – il che può essere parecchio più divertente – ad aggirarla. Prendete Harry Smith: spacciava i Fugs alla Folkways come una “jug band”, persuadendo così la suddetta etichetta a pagare i costi per queste registrazioni e per quelle che finiranno in VIRGIN FUGS. Prendete quindi Bernard Stollman, avvocato newyorkese che, fulminato sulla sua personale strada per Damasco da Ornette Coleman e Albert Ayler, dava vita nel 1965 alla ESP-Disk: appena in tempo per pubblicarle lui, queste dieci canzonacce poetiche e sguaiate. Musica acustica suonata come fosse elettrica. Folk che mette in musica il beat (inteso come movimento letterario) ed eseguito con lo spirito iconoclasta (e almeno all’inizio l’assoluta imperizia tecnica) che sarà del punk. Allen Ginsberg che incontra William Blake e scatta la caciara. Per fortuna ai tempi dei Fugs il “politically correct” era una perversione a venire: oggi per pezzi come *Slum Goddess*, *Supergirl* o *Boobs A Lot* si crocifiggerebbe, altro che limitarsi al bollino sul disco.

Funkadelic

One Nation Under A Groove

(Warner Bros, 1978)

Personalità straripante come una discografia che conta titoli a decine, George Clinton approda dal doo wop praticato nell'adolescenza (singolo d'esordio datato 1958!) a un soul che si stranisce sempre più man mano che ci si inoltra negli anni '60, abbandonando lo smoking per gli stracci variopinti della psichedelia. Affiancati dal 1970 e per un decennio tondo (i musicisti sono in realtà gli stessi) ai Parliament, più classicamente black, i Funkadelic si ispirano inizialmente a Jimi Hendrix come a James Brown, ai Grateful Dead come a Sly Stone, agli MC5 e a Sun Ra. Con il trascorrere del tempo, acquistano (se possibile) in groove restando psichedelici in spirito e non solo, potendo contare su strumentisti straordinari come i chitarristi Eddie Hazel e Gary Shider, il bassista Bootsy Collins, il tastierista Bernie Worrell, i fiatisti Fred Wesley e Maceo Parker. ONE NATION UNDER A GROOVE è un'apoteosi di lisergica ballabilità. Da lì a poco George Clinton intraprenderà una carriera solistica che, prima di arrendersi a un dignitoso declino, lo vedrà pasticciare splendidamente con la electro rafforzando – inconsapevole – la sua posizione di nume tutelare fra i massimamente venerati dell'hip hop.

Serge Gainsbourg

Initials S.G.

(Universal, 2002)

Personaggio più grande della vita, Serge Gainsbourg, e quindi difficilissimo da sintetizzare in un'antologia. Sia per la qualità, sia per la quantità della musica creata in una carriera iniziata, già trentenne, alla fine degli anni '50 e interrottasi con la morte avvenuta nel 1991. INITIALS S.G., che nel titolo fa il verso a un celeberrimo successo scritto per una delle due muse della sua esistenza, Brigitte Bardot (l'altra è stata naturalmente Jane Birkin, che ne prese il posto alla fine dei '60) riesce nell'impresa di offrire in poco più di una ventina di brani un ritratto abbastanza fedele, anche se lungi dall'essere completo, delle mille facce di "Gainsbarre". Dal raffinato *chansonnier* jazz al genio pop che nei Sixties incrocia beat, psichedelia, *yé-yé* e provocazione sessuale (*69 Année Érotique*, il coito di *Je t'aime… moi non plus*), dallo sperimentatore della via gallica al funk (*Ballade de Melody Nelson*) al dissacratore anarchico che non si ferma neanche davanti alla Marsigliese riletta in chiave reggae e alle simulazioni di incesto. Benché abbia il pregio di non fermarsi ai soli singoli di successo, questo riassunto non rappresenta tuttavia che la punta dell'iceberg di un talento immenso e dissennato.

Gang Of Four

Entertainment!

(EMI, 1979)

Dave Allen (basso), Hugo Burnham (batteria), Andy Gill (chitarra) e Jon King (voce) si conoscono a Leeds in giro fra aule universitarie e manifestazioni e, marxisti, decidono che il punk potrebbe essere uno strumento propagandistico formidabile. A farli ulteriormente notare fra i tanti affacciatisi alla ribalta dopo che i Sex Pistols l'hanno bagnata di benzina e acceso un cerino è che gli uniscano il p-funk, oltre naturalmente a testi da dazebao. Nell'ottobre 1978 la cantilena fra l'ossessivo e l'ilare di *Damaged Goods* è, accompagnata fra l'altro da una prima versione dell'insieme sulfurea e catatonica *Anthrax*, esordio a sette pollici per la minuscola Fast che attira le lodi della critica e le attenzioni dell'industria maggiore. Si fa avanti la EMI e, decisi a sfruttare le risorse di una multinazionale per fare passare i loro messaggi, i Gang Of Four ne accettano il corteggiamento. Nel marzo 1979 *At Home He's A Tourist* è – voce stentorea su scansione marziale e chitarra spezzata e tagliente – un piccolo successo, numero 58 in barba ai censori della BBC. Resterà il migliore piazzamento a 45 giri del quartetto. Arrestatosi prima dei Top 40, ENTERTAINMENT! risulterà l'LP più venduto. Rimane debutto formidabile (e influente negli anni 2000 come non mai) in un'era di debutti formidabili.

Genesis

The Lamb Lies Down On Broadway

(Charisma, 1974)

Apppena tredici mesi dopo SELLING ENGLAND BY THE POUND, i Genesis pubblicavano il loro lavoro più ambizioso: un *concept* doppio dai toni ora onirici, ora apocalittici articolato in ventitré episodi per la maggior parte brevi e curiosamente ambientato per quanto concerne i testi in una città – New York – lontanissima dai mondi in precedenza raccontati e/o evocati dalla band britannica. Trattasi sempre di progressive ma di un progressive più inquieto, a tratti minaccioso, per certi versi proiettato nel futuro e non solo per via dei trattamenti elettronici – importanti, ma discreti – opera dell'illustre ospite Brian Eno. Ascoltandolo con il senno di poi sarebbe lecito ritenerlo una sorta di *prequel* della carriera in proprio di Peter Gabriel, che a sorpresa avrebbe lasciato i compagni subito dopo il tour promozionale di ben centodue tappe; ci si stupisce, invece, scoprendo che il cantante era stato quasi sempre assente durante la scrittura e la registrazione delle musiche, e che aveva contribuito a livello "solo" letterario. Eppure, tutto appare coerente e coeso, come se ogni dettaglio – dall'idea di base alle strutture, dalle parole fino agli arrangiamenti – fosse figlio non di una mezza crisi bensì di un'intesa perfetta.

Ghost

Hypnotic Underworld

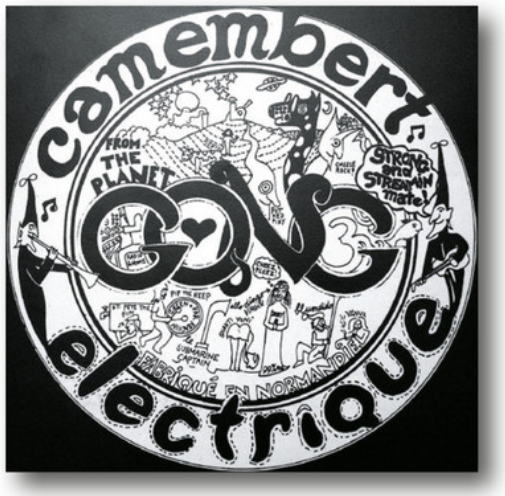
(Drag City, 2004)

Nell'ambito della fertile scena alternativo-psichedelica giapponese degli anni '80-'90, i Ghost sono quelli che insieme agli Acid Mothers Temple hanno saputo traghettare al meglio la loro anima freak nel nuovo millennio. Nacquero nel 1984 in un ambito underground nel quale il neo-hippismo (i membri del gruppo hanno vissuto insieme in templi buddisti sconsacrati e stazioni della metropolitana abbandonate) si univa alla passione divorante per ogni tipo di suono "acid" occidentale, dalla West Coast dei Sixties al folk lisergico britannico; via via si sono aggiunte altre influenze – dalle musiche nordafricane a quelle tradizionali giapponesi, dall'avanguardia europea al rumorismo – che hanno trovato il loro *melting pot* in HYPNOTIC UNDERWORLD, autentica summa della lunga vicenda artistica dei "fantasmi" di Tokio. Forti delle febbrili visioni del leader Masaki Batoh e della chitarra devota a John Cipollina e Jerry Garcia di Michio Kurihara, i Ghost intessono un *patchwork* psichedelico che media tra classicismo anni '60-'70 e affascinanti suggestioni esotiche. Come un Syd Barrett (omaggiato con la cover di *Dominoes*) perso nella casbah di una città mediorientale della mente.

Gong

Camembert Electrique

(BYG, 1971)



I Gong sono stati in un certo senso la propaggine francese dell'internazionale canterburiana, filiale distaccata di una covata di musicisti lunari e fantasiosamente anarchici. Una sorta di comune, prima ancora che una band, che da sempre ha ruotato attorno alla figura carismatica di Daevid Allen, australiano classe 1938, membro fondatore dei Soft Machine dai quali dovette distaccarsi nel 1967 a causa di un visto scaduto. Bloccato al di qua della Manica, si immerse nei fervori sessantottini e ne uscì con in testa la magnifica idea dei Gong, gruppo aperto messo in piedi con la compagna Gilli Smyth (da lì in poi delegata al ruolo di "sussurratrice spaziale"). Iniziò così una storia lunghissima che ha rappresentato davvero uno dei più divertenti esempi di immaginazione al potere, traslata in chiave prog-jazz-rock dadaista e fantascientifica. Questo LP, un "formaggio psichedelico" prodotto dalla prima formazione stabile del gruppo – in cui figurano il batterista Pip Pyle e il sassofonista Didier Malherbe – fa da eccellente introduzione a una folle cosmogonia che verrà poi sviluppata nella trilogia di Radio Gnome (FLYING TEAPOT, ANGEL'S EGG, YOU). In pratica, il big bang dell'universo gonghiano.

Grateful Dead

Aoxomoxoa

(Warner Bros, 1969)

Copertina iconica come poche, sia per il gotico davanti che per il bucolico retro che immortala la comune hippie più celebre di sempre sotto un albero, AOXOMOXOA è il solo album in studio a cogliere al meglio i Grateful Dead lisergici. Apparentemente irrisolvibile il problema: come ricreare fra quattro mura l'incessante scambio di drogate vibrazioni fra il palco e sotto? Una faccenda del "qui e ora" la musica dei Dead e il gruppo lo sapeva bene, tant'è che dopo l'omonimo e non felicissimo debutto per il successivo e superiore ANTHEM OF THE SUN sceglieva di rielaborare incisioni provenienti da spettacoli. E giacché WORKINGMAN'S DEAD e AMERICAN BEAUTY svolteranno verso la musica tradizionale, AOXOMOXOA costituisce un *unicum*. Memorabile la prima facciata, che fra le spirali chitarristiche e vocali di *St. Stephen* e la trasognata *Mountains Of The Moon* sistema un delicato e campagnolo *Dupree's Diamond Blues*, una sussurrata *Rosemary* e la ludica *Doin' That Rag*, è però la seconda a consegnare il disco all'immortalità: riproduzione in sedicesimo di un viaggio psichedelico, con tutta l'eccitazione dell'inizio racchiusa nell'incrocio di r'n'b e rock'n'roll di *China Cat Sunflower*, l'incantato centro specchiato nel salmodiare di *What's Become Of The Baby* e la planata blues di *Cosmic Charlie* a congedo.

Green Day

Dookie

(Reprise, 1994)

A seguire due album editi dalla Lookout!, etichetta indipendente con sede nella loro Berkeley, i Green Day firmavano un contratto con la Reprise, un marchio del gruppo Warner. Non modificando il loro sound a metà fra punk e pop, ma limitandosi a perfezionarlo sul piano formale con Rob Cavallo alla produzione, Billy Joe Armstrong, Mike Dirnt e Tre Cool – ai tempi neppure ventiduenni – realizzavano così DOOKIE, eloquente manifesto di un'esuberanza post-adolescenziale nella quale il nichilismo convive senza attriti con il desiderio di reagire ai malumori quotidiani anche con il semplice cazzeggio. Favorito dall'interesse montato attorno al rock alternativo grazie al successo dei Nirvana, e trainato da brani semplici e immediati quali *Burnout*, *Longview*, *Basket Case*, *Welcome To Paradise* e soprattutto il più pacato *When I Come Around*, il disco vende milioni di copie in tutto il mondo, portando per la prima volta il punk – assieme a SMASH degli Offspring – nelle zone più alte delle classifiche americane. Una svolta fondamentale per la storia del rock e per i tre californiani, da qui in avanti stelle di prima grandezza e titolari di album più o meno nello stesso stile… oltre che, purtroppo, ispiratori di un'infinità di insulsi epigoni.

Green On Red

Gravity Talks

(Slash, 1983)

Alcuni gli preferiscono il successivo, più cupo GAS, FOOD, LODGING, inciso dopo l'ingresso nei ranghi del chitarrista Chuck Prophet IV (fino allo scioglimento, avvenuto nel 1992, co-titolare del progetto assieme al cantante, chitarrista e compositore Dan Stuart), ma è questo esordio di lunga durata prodotto da Chris Desjardins dei Flesh Eaters a scolpire il nome dei Green On Red nella storia e nella leggenda del rock a stelle e strisce degli anni '80. Portabandiera con Dream Syndicate, Rain Parade, Three O'Clock e Bangles della scena neo-Sixties californiana nota come Paisley Underground, la band giunta a Los Angeles da Tucson, Arizona, declinava pop psichedelico in chiave roots caratterizzato principalmente dal serpeggiante organo di Chris Cacavas e dalla voce nasale del leader, autore anche di pregevoli testi di ispirazione letteraria e cinematografica. Colpiscono il suono, personale a dispetto dell'evidenza dei riferimenti, e lo spessore dei brani, con almeno *5 Easy Pieces*, *Deliverance* e *Cheap Wine* a meritare la qualifica di memorabili; una brillante prova di talento e passione sospesa tra rock acido e visionario, echi di Dylan, reminiscenze punk e accenni di quella che di lì a non tanto sarebbe stata chiamata Americana.

The Gun Club

Miami

(Animal, 1982)

L'amore viscerale per la musica tradizionale americana e soprattutto per il blues, ma filtrato attraverso la lezione eversiva del punk: queste le basi stilistiche dei Gun Club di Jeffrey Lee Pierce, carismatico cantante e *songwriter* di Los Angeles guidato da un'indole visionaria e a suo modo persino misticheggiante, folgorato dagli scrittori beat così come dalla Bibbia e dal voodoo, votato a quegli eccessi di alcol e droga che alla lunga lo uccideranno, neppure trentottenne, nel marzo del 1996.
Di questo sfortunato poeta dei lati oscuri della vita, sorta di Jim Morrison della *blank generation* (e, quindi, senza le gratificazioni del successo), rimane una discografia piuttosto ricca che ha come vertici qualitativi i primi tre album: il più abrasivo FIRE OF LOVE (1981), il più maturo THE LAS VEGAS STORY (1984) e, appunto, questo MIAMI che tra loro funse in tutti i sensi da raccordo, prodotto da Chris Stein dei Blondie. Più che un semplice disco, un irripetibile sfogo – e sfoggio – di un'emotività inquieta e sofferta, coniugata quasi sempre a un graffiante, trascinante roots-punk ma anche distesa – come in *Mother Of Earth*, ballata senza tempo punteggiata da una mordida chitarra slide – su sonorità quasi contemplative.

Guns N’Roses

Appetite For Destruction

(Geffen, 1987)

Bollati dai detrattori come “metallari” derivativi e *poseur*, i californiani Guns N’Roses sono stati in realtà, prima che le controindicazioni della fama dessero loro alla testa e li portassero al graduale disfacimento, un’eccezionale macchina da r’n’r, impeccabile nel fondere Rolling Stones, Aerosmith, New York Dolls e primi Led Zeppelin in brani hard che non avevano alcuna remora a essere anche piuttosto selvaggi e politicamente scorretti. Qui tutto sa di rielaborazione di schemi e stilemi già ampiamente sfruttati da altri, ma come non riconoscere che radunare in un solo disco dodici canzoni così potenti (ballate comprese), trascinanti e soprattutto ben costruite sia impresa alla portata di pochi? Pazienza, allora, che Axl Rose, Slash, Izzy Stradlin, Duff McKagan e Steven Adler fossero gente da prendere con le molle, perché in quei gloriosi giorni della seconda metà degli anni ’80 nessuno, ma proprio nessuno, suonava classic rock a certi livelli; lo dicono inni al fulmicotone quali *Welcome To The Jungle*, *Paradise City* o *Sweet Child O’Mine* e lo ribadiscono i trenta milioni di copie vendute (diciotto solo negli USA), che hanno fatto di APPETITE FOR DESTRUCTION l’esordio di maggior successo commerciale di ogni epoca.

Roy Harper

Stormcock

(Harvest, 1971)

Considerato spesso poco più che un eccentrico dandy prestato al rock, quando non un personaggio *borderline* puro e semplice (anche in virtù di una gioventù fatta di ricoveri coatti ed elettroshock, come era purtroppo costume medico diffuso a cavallo tra anni ’50 e ’60), Roy Harper, classe 1941, è stato invece un artista di grande sensibilità lirica e musicale. Abilità forse inizialmente dissimulate nelle vesti “povere” con le quali salì alla ribalta nella Londra freak di fine Sixties – in fondo Harper era davvero un *sophisticated beggar*, come recitava il titolo del suo esordio discografico – ma pienamente riconoscibili nella quattro lunghe composizioni di STORMCOCK, quasi unanimemente riconosciuto come il suo capolavoro. Ballate che nascono acustiche e si trasformano in meditazioni psichedeliche, una ricetta che a qualcuno ha fatto balenare in mente l’antinomica definizione di “progressive acustico”. Non era un mistero, del resto, la stima che di Harper avevano i membri di band allora all’avanguardia del rock come Pink Floyd e Led Zeppelin. E proprio Jimmy Page è colui che si cela dietro lo pseudonimo di S.Flavius Mercurius, autore di un assolo stratosferico in *The Same Old Rock*.

PJ Harvey

To Bring You My Love

(Island, 1995)

Mutevole e allo stesso tempo fedele a se stessa, da sempre Polly Jean Harvey asseconda una vena ispirativa inesauribile alle svolte del vissuto. Accadeva anche con il "difficile terzo album" TO BRING YOU MY LOVE, in realtà primo disco davvero solistico dell'artista del Dorset; ottimamente supervisionata dal chitarrista e futuro partner artistico John Parish, la metamorfosi vede la ragazza vestire i panni di una decadente musa blues trattenendo la carica emotiva e piegando istinto e impulsività in un'eleganza priva di orpelli. Strumentazioni e atmosfere ricercate e l'approccio quel tanto più "classico" alla scrittura si traducono in un'esaltante attualizzazione delle dodici battute in chiave "gotica", con gli sguardi compiaciuti di Diamanda Galas, Captain Beefheart e Howlin' Wolf a benedire il sensazionale passaggio all'età adulta. Dalla sulfurea *Meet Ze Monsta* ai voodoo *I Think I Am A Mother* e *Long Snake Moan*, dalla torbida sensualità di *Waiting For The Man* agli innodici struggimenti *Send His Love To Me* e *C'mon Billy* è tutto un fascinoso succedersi di tormento ed estasi, mentre le porte di accesso a MTV e alle classifiche sono spalancate dall'irresistibile e avvolgente *Down By The Water*.

Hawkwind

Space Ritual

(United Artists, 1973)

Primo di una stirpe di live spesso fenomenali, questo doppio costituisce testimonianza inequivocabile di come una compagine per il resto assai disfunzionale una volta messa su un palco riuscisse invariabilmente, in qualche pazzesco modo, a funzionare alla perfezione. Eccellenti in studio, trascendentali dal vivo: in questo il ricorrente paragone con i Grateful Dead tiene. "Saremmo potuti diventare come i Pink Floyd", sospirava ridacchiando Dave Brock nel 1999, concedendosi a "Mojo". Furono invece, gli Hawkwind, i papà dei Sex Pistols. Eleggere SPACE RITUAL a epitome del loro universo preferendolo al titolo preferito dai più, il comunque classicissimo DOREMI FASOL LATIDO, non è la furbata che potrebbe parere notando come larga parte della scaletta del predecessore in studio vi venga ripresa. Qui ogni sfumatura è cancellata dalla muscolarità dell'esibizione. Qui il folk semplicemente scompare in una successione di cavalcate insieme ultraelettriche ed elettroniche come solamente nel coevo krautrock. Se Hendrix fosse stato Wagner e Wagner un lettore di Michael Moorcock, ecco, il risultato sarebbe stato questo. Fra cavalli di battaglia conclamati spicca la non ancora sentita al tempo *Orgone Accumulator*: gli MG's che diventano gli Stooges pur di inventarsi gli Stereolab. Apice irripetibile, al massimo avvicinabile.

Heartbreakers

L.A.M.F.

(Track, 1977)

“Nato per perdere”, recita il titolo della sua canzone più celebre, e che ira impotente suscita ancora, a quasi tre decenni dalla morte per overdose più prevedibile negli annali del rock, che a quel manifesto esistenziale John Anthony Genzale Jr, in arte Thunders, sia stato fedele fino alle conseguenze ultime. Drammatico spreco di talento e la spiegazione sta forse nel titolo della sua seconda canzone più famosa, qui presente: *I Wanna Be Loved*. Ove quello di una delle più classiche cover con le quali si confrontò, pietra d’angolo del suono Motown e pur’essa in programma in questo disco, è: *Do You Love Me?*. Primo album del dopo-New York Dolls, L.A.M.F. (acronimo che sta per un disinibito LIKE A MOTHER FUCKER) contribuiva in maniera decisiva a delineare il canone del punk e, per volere dello stesso Thunders, veniva riedito nel 1984 in una versione con scaletta rivoluzionata, due titoli aggiunti e un nuovo missaggio che, senza fortunatamente troppo levigare, rendeva giustizia alla ritmica caracollante e alle chitarre affilate penalizzate da una prima stampa dal suono piatto, fangoso. Decida il lettore quale edizione cercare: se la prima, passata in ogni caso alla storia, o quella approvata dall’artefice massimo.

The Jimi Hendrix Experience

Are You Experienced

(Reprise, 1967)

Fino al CD del trentennale, non avremmo avuto esitazioni nell'indicare quale fosse la versione da avere fra la britannica (maggio 1967, su Track) e l'americana (settembre) di ARE YOU EXPERIENCED: la seconda e non solo perché al pur pregevole blues *Red House*, a *Can You See Me*, al granitico r'n'b *Remember* sostituisce *Hey Joe*, una lisirgidescente *Purple Haze* e la struggente *The Wind Cries Mary*, lati A dei primi tre 7" della Experience, non usciti negli USA. È che risulta meglio congegnata la scaletta. È ad esempio una sequenza perfetta quella che sul secondo lato porta da *The Wind Cries Mary* alle sperimentali asimmetrie della *title track* per tramite di una *Fire* dal titolo programmatico, di una *Third Stone From The Sun* proto-Pink Floyd, di una lubrica *Foxey Lady*. Insomma: trattasi di due capolavori, ma l'ARE YOU EXPERIENCED a stelle e strisce – lo completano il valzer hard-jazz-rock *Manic Depression*, il raggrumarsi di disarticolazioni ritmiche, distorsioni e assolo di *Love Or Confusion*, una liquida *May This Be Love* e una tagliente *I Don't Live Today* – lo è un po' più del corrispettivo con la Union Jack. Ma dicevamo: fino al 1997. Il CD in vendita oggi mischia le due stampe mettendo in coda al programma di quella britannica (pur sempre l'originale) i famosi tre 45 giri di cui sopra e non solamente i lati A.

John Hiatt

Bring The Family

(A&M, 1987)

Prima di entrare nella storia, il cantante e chitarrista John Hiatt affrontò una gavetta lunga e tormentata. Nativo di Indianapolis, partì a vent'anni con i White Ducks, a metà '70 incise un paio di dischi dalla vena Sixties con la Epic, poi passò alla MCA per due lavori devoti a Elvis Costello e Graham Parker. Tuttavia, dovette attendere altri tre LP su Geffen e centinaia di concerti per affinare un rock venato di folk e rhythm'n'blues. Quando parve quasi fatta, il suicidio della moglie lo gettò in un abisso di depressione, dal quale esci con un pugno di canzoni sublimi che incise in pochi giorni a Los Angeles con il fondamentale apporto della chitarra di Ry Cooder e degli amici Jim Keltner (batteria) e Nick Lowe (basso). Questo spiega l'intensità e l'immediatezza di un album dove una scrittura a metà strada tra Creedence Clearwater Revival e Rolling Stones si trova a proprio agio con morbidezze da frontiera (*Lipstick Sunset*, *Tip Of My Tongue*), dichiarazioni sofferte (*Have A Little Faith In Me*, *Learning How To Love You*, *Stood Up*) e spiccata vivacità melodica (*Memphis In The Meantime*, *Thank You Girl*). Insieme rinascita e consacrazione di un autore che farà bene anche nei successivi SLOW TURNING e STOLEN MOMENTS.

Micah P. Hinson

And The Gospel Of Progress

(Sketchbook, 2004)

Texano, cresciuto da cristiani fondamentalisti con l'aggravante di una devozione quasi al pari fanatica per John Denver, Micah Paul Hinson vede cambiare drasticamente i suoi orizzonti culturali quando diciannovenne, ad Abilene, a dispetto di un fisico da nerd si ritrova catturato da una bollente relazione con una venticinquenne e celeberrima modella di "Vogue". Lievemente infognata con le droghe e tempo qualche mese lo è pure lui. Nel più glorioso stile alla William Burroughs/Jim Carroll, una ricetta medica falsificata gli procura la conoscenza delle patrie galere, la cacciata con ignominia dalla famiglia e infine la strada, senza un centesimo in tasca e neanche più una fidanzata. Un ottimo viatico, per uno che si diletta a scrivere canzoni, per non restare mai a corto di ispirazione, vita natural durante. Sorta di Will Oldham dalle melodie più incisive, di Beck ignaro dell'hip hop ma con nel DNA Bob Dylan e Leonard Cohen, Johnny Cash e il primo Tom Waits, il ragazzo firma con AND THE GOSPEL OF PROGRESS uno dei più memorabili esordi del decennio. Sarà poi forse ancora più bravo a dargli diversi successori all'altezza.

Hole

Live Through This

(Geffen, 1994)

Il secondo album del gruppo (per tre quarti femminile) della controversa Courtney Love venne pubblicato fra due tragedie: una settimana dopo il suicidio di Kurt Cobain dei Nirvana, da due anni consorte della stessa cantante e chitarrista, e un paio di mesi prima della morte per overdose della bassista Kristen Pfaff. Eventi tragici che contribuirono parecchio alle fortune del disco – il primo delle Hole a raccogliere seri consensi commerciali, oltre al plauso unanime della critica – e a gonfiare quella reputazione *maudite* che la leader avrebbe in seguito più volte rimarcato, un po' assecondando il suo temperamento fuori dalle righe e un po' a fini speculativi. Più articolato e curato del precedente PRETTY ON THE INSIDE, e assai meno annacquato dei (pochi) lavori successivi, LIVE THROUGH THIS è il miglior articolo del catalogo della band: energia e melodia bilanciati in brani di pregio – *Violet*, *Miss World*, *Softer Softest* e *Doll Parts* alcuni dei più noti – che dichiarano stretti legami di parentela con il grunge, per lo più crudi ed esasperati ma all'occorrenza addolciti da tocchi di grazia muliebre. Tutto molto "nirvaniano", a confermare la teoria che vuole Cobain autore occulto di gran parte della scaletta.

Lightnin’ Hopkins

Mojo Hand

(Rhino, 1993)

78 e 45 giri a centinaia, decine di LP: imponente la discografia di Sam “Lightnin’” Hopkins e non solo per straripante urgenza creativa. Fatto è che il buon uomo era uso cedere per contanti le canzoni che scriveva (pensate alla fortuna persa in diritti d’autore e fate caso alle sue tante incisioni firmate Bill Quinn, in realtà tutte autografe) e si trovò dunque per tutta la vita costretto a registrare senza posa. Ancora più straordinario è che sia riuscito sempre a mantenersi come minimo a galla in tale alluvionale produzione rappresentata al meglio in questo doppio CD organizzato più o meno cronologicamente a coprire l’ampio arco temporale che va dalle prime incisioni per la Alladin del novembre 1946 a un album pubblicato per la Sonet nel 1974, a otto anni dalla morte che lo colse settantenne. Stupendamente paradigmatico di uno stile – inizialmente blues elettrico caratterizzato dal timbro acre della chitarra e da peculiari accenti boogie anticipatori del rock’n’roll – che restò inconfondibile pure quando, a cavallo fra ’50 e ’60, la “riscoperta” da parte degli etnomusicologi Mack McCormick e Samuel Charters lo indusse a esprimersi in prevalenza con un suono più scarno e acustico, graditissimo nel circuito del folk revival.

The House Of Love

The House Of Love

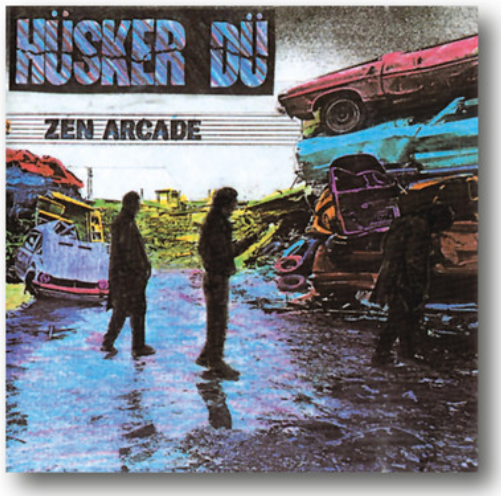
(Fontana, 1990)

Benché le loro performance commerciali non siano mai state davvero clamorose, gli House Of Love hanno esercitato una notevole influenza sul rock britannico dei tardi ’80; all’epoca, la forza evocativa e visionaria di un sound chitarristico inequivocabilmente pop ma non privo di spunti rumorosi li faceva inquadrare nel filone votato al recupero creativo dei Sixties, ma con il senno di poi è più sensato considerarli precursori di shoegaze e Britpop. Realizzato in un clima di tensione che dì lì a poco avrebbe portato alle dimissioni del chitarrista Terry Bickers, questo secondo album proseguì in ambito major – ma senza eccessive edulcorazioni – il brillante discorso avviato alla corte dell’indipendente Creation, arrivando addirittura al n.8 della classifica UK. In una scaletta di sempre altissimo livello, che esalta il talento di *songwriter* dell’ombroso leader Guy Chadwick, tre dei classici del quartetto londinese: la vivace *I Don’t Know Why I Love You*, la malinconica *Beatles And The Stones* e la splendida *Shine On* – assieme onirica e trascinante – che fu l’unico successo da Top 20 dei Nostri e che in una versione diversa era stata il singolo di debutto nel 1987. Manca solo *Christine*, contenuta nell’altro (bellissimo) THE HOUSE OF LOVE del 1988.

Hüsker Dü

Zen Arcade

(SST, 1984)



Dal 1981 del debutto estremista LAND SPEED RECORD in avanti, ogni lavoro degli Hüsker Dü risulterà più accessibile del precedente. Influenze molteplici – dal pop chitarristico dei ’60 al garage di quello stesso decennio e del seguente, passando per la musica popolare americana, la psichedelia, certo jazz – si affacceranno e renderanno il suono, nello stesso tempo, più vario e personale, inconfondibile. Fu nel 1984 che divenne evidente che il trio di Minneapolis era ormai una delle colonne portanti del rock USA. Tre le uscite di un’annata invero di grazia. Aprì le ostilità il mini METAL CIRCUS, sette scariche di adrenalina ad alto tasso di assorbimento mnemonico. Lo seguì un 7” con sul lato A un’incandescente, stupefacente resa del classico dei Byrds *Eight Miles High*. E poco dopo ecco ZEN ARCADE, l’album che da solo ridefinì – e da molti punti di vista lo archiviò, giacché dopo nessuna autentica evoluzione era più possibile – il cosiddetto hardcore punk. Ammesso che un’etichetta come “hardcore”, o qualunque altra, possa essere applicata a quattro magmatiche facciate nelle quali composizioni di efferatezza sonica somma si alternano a siparietti semiacustici ed entusiasmanti assalti popcore e il tutto sfocia negli allucinati quattordici minuti (raga-punk?) della conclusiva *Reoccuring Dreams*.

The Impressions

Complete A And B Sides 1961-1968

(Universal/Island, 2009)

Precoci gli esordi di Curtis Mayfield, quattordicenne quando entra nei Roosters dell'amico Jerry Butler. Si ribattezzano Impressions e nel 1958 esordiscono con *For Your Precious Love*, corale cattedrale di sentimento che, superando doo wop e gospel, si fa archetipo soul. Botto fragoroso. Dopo un altro paio di singoli e un LP Butler lascia, consegnando la *leadership* a Mayfield. Previe varie traversie il gruppo approda nel 1961 alla ABC e con *Gypsy Woman*, fantasia d'amore gitano disegnata dal contrapporsi di chitarre flamencate e nacchere sullo sfondo di sensazionali intrecci vocali, consegna agli annali un secondo debutto coi fiocchi. Con la formazione ridotta da quintetto a trio ce ne sarà per così dire un terzo, nel 1963, con *It's All Right*: gioco di chiamata e risposta fra voci serrate e rilassate insieme, incorniciato da fiati sudisti, punteggiato da una sei corde fra Muddy Waters e Segovia. Da lì in poi e fino al 1968 classico andrà dietro a classico, con un apice assoluto in *People Get Ready*, che nel 1965 porterà i nostri eroi a superare la dicotomia fra musica secolare e liturgica che li aveva condotti sin lì per approdare a un soul mediano fra il rhythm'n'blues di scuola Stax e il pop della Motown.

Interpol

Turn On The Bright Lights

(Matador, 2002)

Fossero apparsi nella prima metà degli anni ’80, qualunque estimatore del post-punk avrebbe potuto uccidere per gli Interpol, e avrebbe collocato i loro dischi – almeno questo esordio e l’ANTICS che lo seguì nel 2004 – fra le opere più ispirate e imprescindibili della scena. I due decenni di (pur incolpevole) ritardo impediscono dunque di considerare il gruppo newyorkese (ma britannico nell’animo) come vero protagonista della Storia: troppo saldo il legame di dipendenza stilistica dai suoi modelli, anche se al quartetto guidato dal cantante e chitarrista Paul Banks vanno riconosciute notevolissime doti nell’amalgamare le proprie influenze – dai Joy Division ai primi Simple Minds, dagli Psychedelic Furs agli Echo & The Bunnymen, fino ai concittadini Television – in un mix dotato di una sua pur derivativa personalità. Insomma, le strutture sonore sospese fra cupezza e solennità e le atmosfere all’insegna dello *spleen* risultano assai fascinose, senza contare che tutte le canzoni in scaletta vantano una scrittura di prima scelta e alcune di esse – *NYC*, *PDA*, *Untitled*, *Say Hello To The Angels*, *Stella Was A Diver And She Was Always Down* – avrebbero le carte in regola per essere definite, nel loro ambito, epocali.

Iron Maiden

Iron Maiden

(EMI, 1980)

Per molti, *il* disco degli Iron Maiden è il terzo, THE NUMBER OF THE BEAST del 1982, primo con alla voce Bruce Dickinson. Ci sta, ma il vero capolavoro del quintetto inglese guidato dal bassista Steve Harris è questo omonimo, fulminante esordio a base di strutture ritmico-melodiche potenti e ardite sulle quali il cantante Paul Di'Anno – un'autentica forza della natura – imbastisce performance ruvidamente solenni. Un anno dopo il quasi altrettanto efficace KILLERS, con il nuovo chitarrista Adrian Smith, avrebbe ribadito il concetto con maggiore professionalità, ma gli otto brani di IRON MAIDEN vanno inseriti di diritto fra le pietre d'angolo della cosiddetta New Wave Of British Heavy Metal: dalle crude e travolgenti *Prowler*, *Running Free*, *Charlotte The Harlot* e *Iron Maiden* all'epica *Phantom Of The Opera*, fino alle ballate *Remember Tomorrow* e *Strange World* e alla marcia strumentale *Transylvania*, è tutto un fiorire di riff granitici, stacchi fulminei e aperture morbide che qua e là stemperano la tensione. Trentotto minuti di grandissimo rock dove la tradizione hard sposa l'urgenza di rinnovamento e di genuinità istillata dal ciclone punk; e il poderoso Big Bang di un gruppo che, pur perdendo via via smalto, rivestirà per decenni un ruolo da autentico protagonista.

Joe Jackson

Night And Day

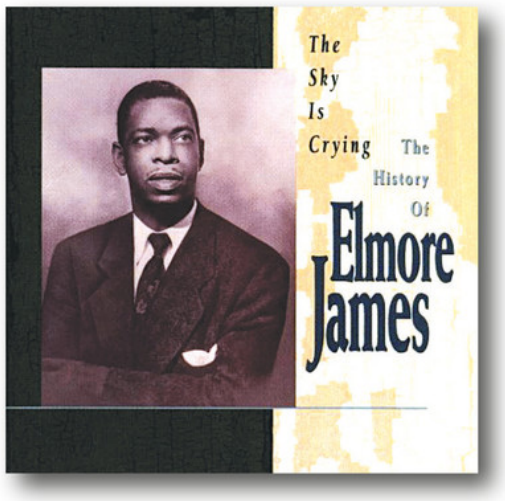
(A&M, 1982)

Lingua appuntita come le scarpe aguzze che campeggiano sulla copertina del debutto a 33 giri LOOK SHARP!, Joe Jackson emerge nel 1979 dalla scena new wave londinese come un altro Elvis Costello, versione mod. L'esordio e il successivo I'M THE MAN propinano pop-rock nervoso ed energico. Il carosello delle metamorfosi si avvia con il flirt con il reggae di BEAT CRAZY, prosegue con lo spumeggiante swing di JUMPIN' JIVE, tocca vertici di ispirazione suprema nel disco più intimamente newyorkese mai concepito da un musicista britannico. Citando Cole Porter già nel titolo, ispirandosi a music hall e musical, giocando con la salsa, il funk e una sofisticata forma di canzone jazz, Joe Jackson si mantiene fedele allo spirito del punk nel preciso istante in cui ne rigetta la lettera, operazione dissimile musicalmente ma concettualmente, filosoficamente affine a quella posta in essere dai Clash da LONDON CALLING in poi, così come dall'Elvis Costello che in quello stesso 1982 dava alle stampe IMPERIAL BEDROOM. Il calore che promana da NIGHT AND DAY andrà troppo spesso smarrito nel seguito di un'avventura travolta dall'eccesso di ambizione, fra sinfonie e improbabili notturni cameristici. Fino a un inatteso ritorno agli schemi qui esposti datato 2019 e chiamato FOOL.

Elmore James

The Sky Is Crying

(Rhino, 1993)



Il libro delle regole della chitarra slide, a pensarci bene, sta tutto in un brano: *Dust My Broom*. La paternità va divisa tra due miti assoluti del blues: Robert Johnson, che l'ha scritto, e Elmore James che l'ha in pratica re-inventato, trasformandolo in un archetipo chitarristico sul quale in tanti hanno modellato la propria tecnica (un nome su tutti: Stevie Ray Vaughan). Qualcuno sostiene che James, morto a Chicago appena quarantacinquenne a causa di un infarto, non abbia fatto altro che riscrivere *ad libitum* quel pezzo. Vero a metà, come prova l'ascolto di questa eccellente antologia. L'altra faccia della medaglia era infatti costituita da splendidi brani lenti come quello che dà il titolo alla raccolta, o da canzoni come *Cry For Me Baby*, *Madison Blues* e *Done Somebody Wrong* che mostrano una vena espressiva non confinata a un unico stilema, arrivando a lambire persino il rock'n'roll nella graffiante *Shake Your Money Maker*. Bella e sicura la voce, elegante il portamento, eccezionale la presenza scenica: sotto questi aspetti, James è stata la più credibile reincarnazione di Robert Johnson nell'era del blues elettrico. Come era già accaduto per il suo maestro, il diavolo ha preteso gli interessi con troppo anticipo.

Jefferson Airplane

Crown Of Creation

(RCA Victor, 1968)

La leggenda dei Jefferson Airplane maestri di psichedelia è fondata su tre dischi pubblicati in appena diciannove mesi: SURREALISTIC PILLOW, AFTER BATHING AT BAXTER'S e questo CROWN OF CREATION, che fin dalla copertina un po' ambigua – il gruppo che fluttua all'interno di un fungo atomico, l'incubo dell'umanità nei '60: un modo per rimarcare la fine della Summer Of Love? – non lascia dubbi sulla sua volontà di costituire un'esperienza *altra*. Il concetto è riaffermato proprio in apertura dalla stupefacente *Lather*, un folk-rock deviato fra l'onirico e l'inquietante dedicato da Grace Slick al batterista Spencer Dryden, e poi sottolineato da quell'altro sogno di sapore più spigoloso e innodico che è la *title track*, dalla dolcissima *Triad* (scritta da David Crosby e rifiutata dai Byrds), dall'ombrosa *The House At Pooneil Corners* (che della band libera l'anima più genuinamente lisergica e *free form*), dall'aggraziata *In Time*. Una specie di prova generale, quest'ultima, della *Wooden Ships* inclusa nel successivo VOLUNTEERS, album meno psichedelico e più politico che chiuderà un formidabile poker di capolavori. Peccato solo che nelle mani giocate in seguito, anche come Jefferson Starship e Starship, il gruppo non pescherà più assi.

Jethro Tull

Aqualung

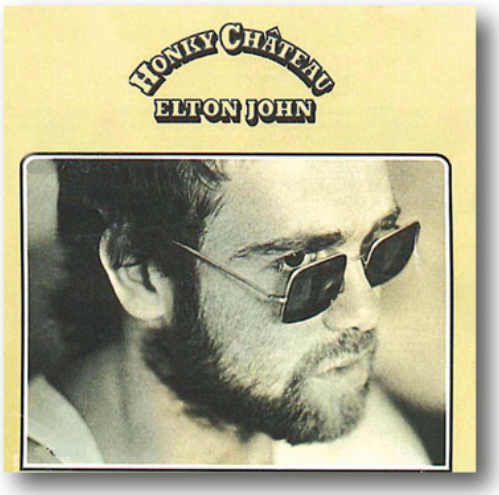
(Chrysalis, 1971)

A meno di non apprezzare le più elaborate stucchevolezze di *concept* quali THICK AS A BRICK (1972) e A PASSION PLAY (1973), i migliori Jethro Tull sono quelli approdati ad AQUALUNG dopo un bell'esordio in chiave tradizionalista (THIS WAS, 1968) e due prove più intriganti come STAND UP (1969) e BENEFIT (1970). È infatti in questo quarto LP che la band inglese, fortemente caratterizzata dal canto poco aggraziato ma efficacissimo e dal flauto del leader Ian Anderson, offre il meglio di sé, allestendo una complessa, imprevedibile ed evocativa miscela di folk, progressive e hard che ha dalla sua anche testi di una certa pregnanza: "pensieri foschi su fede e religione", come sono stati definiti, lasciati fluire in una poliedrica sequenza di undici brani tra i quali spiccano inni quali la potente *title track* e le sempre vigorose *Locomotive Breath* e *Cross-Eyed Mary*, senza dimenticare le più aggraziate *Mother Goose* e *Wond'ring Aloud* o l'articolata e visionaria *My God*. Sotto il profilo musicale, sarà grossomodo questo lo stile che il gruppo – con Anderson come unico filo conduttore – coltiverà tra alti e bassi e qualche deviazione modernista nel prosieguo di una carriera arrivata a superare il mezzo secolo e documentata da una ventina di album di studio.

Elton John

Honky Château

(DJM, 1972)



Sulla reputazione dell'uomo nato Reginald Dwight, tra i più talentuosi maestri pop inglesi di ogni tempo, pesa maledettamente ciò che il suo alias, ovvero Elton John, è arrivato a simboleggiare nel corso dei decenni, vale a dire la quintessenza della star multimiliardaria e pacchiana preferita dall'aristocrazia, l'amico dei ricchi e dei potenti, la moderna versione del settecentesco musicista di corte. Prima di andarci ad abitare, però, il buon Reginald nei castelli ci andava per registrare i suoi dischi. Come allo Château d'Hieroville che dà il titolo a quest'album, tra i più riusciti nella prima produzione dell'artista (quella che arriva fino alla metà dei '70, la migliore) nonché il primo a conquistare le vette delle classifiche americane. A fare da traino *Rocket Man*, una delle ballate più indimenticabili firmate da Elton in collaborazione con il fido paroliere Bernie Taupin, ma non sono da meno la splendida *Mona Lisas And Mad Hatters*, la cinica *I Think I'm Going To Kill Myself*, la rockeggiante *Honky Cat*. Nella costruzione dei brani si avverte il grande amore dell'autore per i suoni americani roots (dal country al soul passando per il gospel), riletti in uno stile melodico inarrivabile.

Linton Kwesi Johnson

Bass Culture

(Island, 1980)

Caso raro di intellettuale prestato alla musica (viene in mente un altro nero, in America però: Gil Scott-Heron), Linton Kwesi-Johnson milita nelle Pantere Nere britanniche, lavora da contabile, studia sociologia e pubblica poesie (prima sul periodico "Race Today", quindi in due volumi), che legge in giro facendosi talvolta accompagnare (i Last Poets un'evidente ispirazione) da un gruppo di percussionisti. Nel 1978 stringe un sodalizio destinato a segnarne l'intera vicenda discografica con Dennis Bovell, collaboratore anche del Pop Group, produttore abilissimo e figura di spicco, con i Matumbi, del reggae locale dei '70. DREAD BEAT AN' BLOOD sistema le cantilenanti rime in patwa (l'inglese spurio delle Indie Occidentali) di Johnson su dilatate scansioni in levare inventando una formula, la dub poetry, che il successivo FORCES OF VICTORY perfezionerà aggiungendo spezie jazz. Ancora meglio BASS CULTURE, denuncia accorata ma anche carica di humour delle condizioni di vita degli immigrati porta su un dub di asciutta vigoria e nondimeno eccezionale godibilità. Un disco enorme nella sua semplicità. In una produzione via via sempre più rada, spiccano ancora MAKING HISTORY, del 1984, e TINGS AN' TIMES, del 1991, musicalmente più ricchi ma meno intensi.

Rickie Lee Jones

Rickie Lee Jones

(Warner Bros, 1979)

Rickie Lee Jones ha venticinque anni quando questo esordio le regala le classifiche, recensioni piene di superlativi, un Grammy. Il suo 1978 è stato incredibile: Lowell George è stato a tal punto colpito da una canzone che gli ha cantato al telefono, *Easy Money*, da includerla in quello che resterà purtroppo il suo unico lavoro da solista; Lenny Waronker è rimasto appiccicato al muro da uno spettacolo al Troubadour e le ha prontamente offerto il contratto Warner che frutterà i primi cinque capitoli di una lunga saga. Non ha avuto insomma bisogno di raccomandazioni da parte del fidanzato Tom Waits, che già da un lustro pubblica dischi, per farsi strada e commercialmente lo schianterà: l'album terzo nella classifica di "Billboard", il singolo *Chuck E's In Love* quarto. A breve non staranno più insieme e sarà il dolore della separazione a indurla, fin da PIRATES, a frequentare luoghi oscuri. Ma per intanto… Scorrono vite negli interstizi fra l'accoratezza "in blues" di *Night Train* e l'esuberanza ispano-funk di *Young Blood*, il jazz manouche di *Easy Money* e il folk fantasmatico di *The Last Chance Texaco*, il boogie di *Danny's All-Star Joint* e l'assorto pianismo dell'alba solitaria disegnata in *After Hours*. Prenderanno nota in tante.

Janis Joplin

Pearl

(Columbia, 1971)

A dichiarare l'ambizione che sottende PEARL, che è quella di sottrarre la Joplin agli stereotipi del r'n'b senza farla ricadere in quelli dell'acid rock, è la ballata country *Me & Bobby McGee*, presa da Kris Kristofferson e trascinata su un piano di pura trascendenza da una resa che per mimesi con il personaggio rappresentato va a fare il paio con quella di *Ball And Chain* in CHEAP THRILLS. A sottolinearne lo spirito singolarmente lieve e qui persino scherzoso è la preghiera a cappella di *Mercedes Benz*, dove chi canta invoca il Signore di regalarle una bella auto, o almeno un televisore a colori, o come minimo di offrirle da bere. Non che manchino comunque splendidi esempi di negritudine: da una *Cry Baby* (da Garnett Mimms) cui fare precisamente quanto si era fatto alla sunnominata *Ball And Chain* (da Big Mama Thornton) a una *Woman Left Lonely* (siglata Penn/Oldham) che mette d'accordo pop e soul; da una *My Baby* (di nuovo Mimms) che, si chiamasse *My Lord*, sarebbe il più paradigmatico dei gospel a una *Respect* a rovescio intitolata *Half Moon*; da una serenata da sciogliersi (regalo di Bobby Womack) quale *Trust Me* a un soul-blues sudista da manuale come *Get It While You Can* (da Howard Tate). Janis muore nelle prime ore del giorno in cui si sarebbero dovute completare le registrazioni, il 4 ottobre 1970.

June Of 44

Four Great Points

(Quarterstick, 1998)

Un gioco: intendiamo i “quattro grandi punti” del criptico titolo di questo disco come i quattro punti cardinali che guidano nelle loro peregrinazioni soniche Fred Erskine, Sean Meadows, Jeff Mueller e Doug Sharin, con Tortoise e Gastr Del Sol l’élite nei secondi ’90 della scena cosiddetta post-rock. La Stella Polare ci indirizza verso un Nord occupato dalla musica tedesca dei primi ’70, anello di congiunzione saldato dall’elettronica fra psichedelia e minimalismo. Il sole che sorge da Est scalda con raggi chiamati dub e jazz. Tramontando a Ovest si ammanta di malinconie folk e guizzi cameristici. La notte del Sud è astratta, afosa e indolente come il trip-hop migliore. Ciò che rende prodigiosa la musica dei June Of 44 è che punta su tutte e quattro queste direttrici, e tutto quanto sta fra l’una e l’altra, senza mai smarrire coerenza, anima (merce rara in questo ambito), estro, originalità. Dei quattro album in tutto che arriverà a dare alle stampe il quartetto di Louisville, FOUR GREAT POINTS era il terzo e risultava ed è rimasto il migliore: piccolo prodigio di buon gusto e capacità di sintesi.

Killing Joke

Killing Joke

(EG, 1980)

Se si valuta l'importanza di un gruppo in base a quante altre band ne sono state influenzate, e contemporaneamente alla capacità di piacere a pubblici diversi, allora i Killing Joke sono da considerare poco meno che un capitolo fondamentale nella storia del rock. Nella loro musica trovavano ampi motivi di godimento gli appassionati di metal e quelli di elettronica, chi ballava in discoteca e chi pogava ai concerti hardcore. E quanto all'influenza stilistica, è facile trovare tracce della "barzelletta assassina" tanto nei Metallica quanto nei Ministry, tanto nei Big Black e nei Melvins quanto (estremizzando un po', ma neanche troppo) nei Daft Punk o nella techno. L'omonimo esordio del gruppo inglese sorprende ancora per la modernità delle idee, se non proprio per i suoni in parte figli del loro tempo: a rimanere impressa è soprattutto la durezza implacabile, marziale, quasi soffocante dei brani. Una disciplina che tiene incollate la chitarra effettata di Geordie, il basso schiacciasassi di Youth (poi produttore famoso nonché collaboratore, incredibile a dirsi, di Paul McCartney), le sciabolate di synth e il salmodiare enfatico e "posseduto" di Jaz Coleman. Musica *heavy* nel vero senso dell'aggettivo.

B.B. King

The Ultimate Collection

(Geffen, 2005)

In una discografia che si aggira – fra album in studio, dal vivo e partecipazioni – sul centinaio di titoli, è inevitabile che si finisca per eleggere una raccolta ad articolo più significativo. Fra le tante disponibili, a meno di non puntare dritti su LADIES AND GENTLEMEN MR. B.B. KING del 2012, box quadruplo (versione ridotta di un decuplo!) sempre su Geffen, si suggerisce di mettersi in casa quest'ottima THE ULTIMATE COLLECTION. Non ci sono naturalmente tutte le canzoni più famose del nostro uomo, ma ce n'è una selezione bastante (ventuno) a ben delineare uno stile tondo ed ecumenico, rilassato e gigione, con sfumature jazz, soul e pop e che nel blues evidenzia, accanto al tradizionale porgersi dolente, un'inesausta gioia di vivere. Il chitarrista di Indianola ha continuato fin oltre gli ottant'anni a diffondere il verbo delle dodici battute presso chi voleva intendere. Perdonabile che l'eloquio non fosse più convincente come in quell'incredibile quarto di secolo – dal 1949, quando firmava per la RPM, al 1973, quando faceva sfracelli con un paio di brani registrati con la stessa sezione ritmica di Spinners e O'Jays – in cui per molti era *il* bluesman.

King Crimson

Discipline

(EG, 1981)

Tutt'altro che un tradizionalista, Robert Fripp. Prova ne siano i suoni d'avanguardia elargiti in decenni di carriera e l'attitudine con la quale gestisce i King Crimson, più che un gruppo un'idea da adattare alle esigenze del momento plasmando organico ed estetica. Un'attitudine spiegata dal leader con il riaffacciarsi alla ribalta dopo una serie di progetti solistici e di collaborazioni illustri – memorabili quelle con Brian Eno e David Bowie – che hanno mostrato il debito della new wave verso il (miglior) progressive. Questo il senso di affiancare talenti più giovani (Adrian Belew a chitarra e voce, il bassista Tony Levin) a se stesso e al batterista Bill Bruford e trasformare un album in uno scambio reciproco di energia e intuizioni. Risorse impiegate per costruire un sensazionale ponte tra passato e presente dove viaggiano quei Talking Heads con cui Belew vantava trascorsi (i possenti, nevrotici post-funk *Elephant Talk* e *Thela Hun Ginjeet*), il David Sylvian dietro l'angolo (una *Matte Kudasai* dal delicato esotismo, l'austero omaggio al krautrock *The Sheltering Sky*) e persino le imprese assai più lontane nel tempo di Don Caballero e Battles (*Indiscipline*, *Frame By Frame*, la *title track*).

The Kinks

Are The Village Green Preservation Society

(Pye, 1968)

Mettere in scena è quanto sognava di fare Ray Davies: il regista teatrale, colui che disegna fondali davanti ai quali disporre personaggi che raccontano storie. Ed è ciò che farà, inventandosi un'Inghilterra decadente e nostalgica di un'Età dell'Oro mitologica, che sarebbe esistita se l'era vittoriana si fosse prolungata fino e oltre il secondo conflitto mondiale, se l'Impero non fosse mai caduto. Nella Daviesland il sentimento dominante è il rimpianto per un passato glorioso che la mediocrità del presente rende tanto più acuto. È un mondo ove i piccoli drammi quotidiani si consumano in beneducati sussurri o nel silenzio, profondamente aristocratico anche quando gli ambienti sono borghesi o operai. Iniziata con singoli come *A Well Respected Man*, *Dedicated Follower Of Fashion*, *Sunny Afternoon* e album come FACE TO FACE e SOMETHING ELSE, la creazione di questa dimensione parallela giunge a compimento con un *concept*: golosa pasticceria in cui si rintracciano crema Beatles di scuola SGT. PEPPER'S, scaglie di cioccolato blues, decorazioni liberty ad accerchiare canditi lisergici. Pressoché ineludibili in ogni accettabile BEST OF sono il cantilenante folk-beat della canzone quasi omonima, il vaudeville psichedelico *Do You Remember Walter* e quella *Sunny Afternoon* minore che è *Johnny Thunder*.

Kraftwerk

Trans-Europe Express

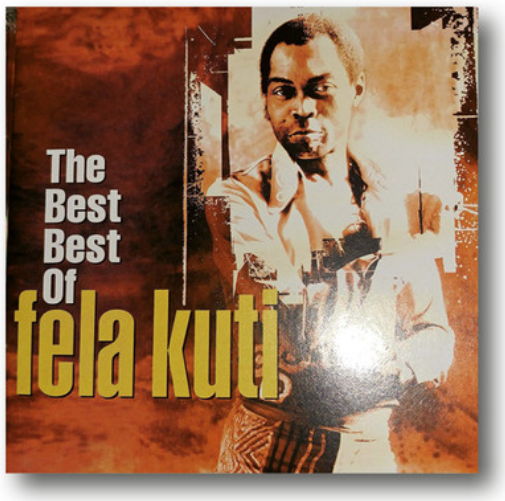
(Kling Klang/EMI Electrola, 1977)

L’album in prospettiva più influente di un anno generoso come pochi di sommovimenti epocali e capolavori? Gira la testa a dar di conto di quanto TRANS-EUROPE EXPRESS abbia contribuito nel tempo a plasmare: la new wave come il techno-pop, l’electro come il primo hip hop e poi house e techno. Musica quest’ultima che il sentire comune ritiene “bianca” quando i suoi padri fondatori erano tutti di colore. Però figli dei Kraftwerk, che risultano così essere i soli bianchi ad avere influenzato dei neri che a loro volta hanno influenzato altri bianchi: che è la ragione per la quale la musica di Ralf Hütter e Florian Schneider resta onnipervasiva a distanza di decenni da quando scioccò e ammaliò (si parla di dischi venduti in milioni di copie) il mondo. Allora importa persino poco che il brano omonimo sia il più plausibile incrocio di sempre fra pop e musica concreta e che il resto del programma sia di non meno stupefacente, algida seduzione. Musica di macchine dal cuore caldissimo. Ciò che conta è che il duo (con una rilevante eccezione, Karl Bartos, gli altri sono sempre stati dei gregari) di Düsseldorf ha aperto (auto)strade sulle quali nessuno, prima, si era avventurato.

Fela Kuti

The Best Best Of Fela Kuti

(Barclay/Universal, 1999)



Era il 1997 quando Fela Kuti perdeva, cinquantottenne, la sua battaglia con l'AIDS e Lagos e la Nigeria tutta si fermavano per tre giorni per celebrare un uomo che per il suo paese era stato un fuorilegge (per la casta dominante) o un eroe (per il popolo) e in ogni caso molto più che un semplice musicista: figura centrale per quasi un trentennio nella vita pubblica, fondatore di un partito, candidato alla presidenza. Complici le valide carriere inscenate dai figli Femi e Seun, la terza o quarta giovinezza del suo storico batterista Toni Allen e, soprattutto, un estesissimo programma di ristampe dello sterminato catalogo, il sound da lui inventato, l'afro-beat, funk riportato a casa insieme a tanto soul e un pizzico di jazz, da allora non solo ha mantenuto intatta una solida popolarità ma si è fatto influenza pervasiva nei più vari ambiti: dall'hip hop a certa elettronica, a tanto rock non dimentico del suo essere di fondo musica nera. A fronte di una discografia oltre che foltissima composta per buona parte da album con solo due o tre chilometrici brani, la compilazione della raccolta ideale rappresenta una missione ai limiti dell'impossibile. Che quasi quasi riesce a questo doppio, il primo che ci provava, più facilmente reperibile come THE BEST OF THE BLACK PRESIDENT, su Wrasse o Knitting Factory (cambiano titolo e copertina ma la scaletta è identica).

Kyuss

Blues For The Red Sun

(Dali/Elektra 1992)

Figlio dell'hard rock più cupo e ossessivo e dello psycho-blues più acido e convulso, il cosiddetto stoner è stato partorito all'inizio dei '90 nel torrido deserto californiano con una congrega di Hell's Angels a fare da levatrici. A battezzarlo furono invece i Kyuss di Josh Homme (chitarra), John Garcia (voce), Nick Oliveri (basso) e Brant Bjork (batteria), che con questo secondo album portarono al pieno sviluppo quanto avevano dichiarato un anno prima con WRETCH, il più timido esordio. BLUES FOR THE RED SUN fece così da detonatore a un movimento underground di buone dimensioni, che pur nel suo passatismo metterà poi in luce interessanti opportunità evolutive sempre fondate sulle contaminazioni tra generi. Nonostante i crescenti consensi poi raccolti e il successo autentico dei Queens Of The Stone Age di Homme, lo stoner rimarrà un fenomeno di nicchia, conservando così una purezza che non sarà tradita nemmeno dopo il prematuro scioglimento del gruppo, avvenuto nel 1995 a seguire altri due lavori di notevole caratura quali WELCOME TO SKY VALLEY e …AND THE CIRCUS LEAVE TOWN. Infatti, le numerose avventure dei quattro membri non rivoluzionaranno il canovaccio allestito dai Kyuss, limitandosi a perfezionarne alcuni aspetti.

The La’s

The La’s

(Go! Discs, 1990)

Della serie: quando il perfezionismo diventa ossessione. Lee Mavers – da Liverpool certo non per caso – lasciava passare quattro anni tra la fondazione dei La’s e il primo nonché unico album. Nel mezzo, alcuni singoli uno più bello dell’altro, rimescolamenti di formazione e un folle sfiancarsi sulla dozzina di tracce che, con l’omonimo esordio degli Stone Roses, rappresentano l’ultima pietra miliare del guitar-pop albionico “puro”, nel senso di esente dalle contaminazioni di SCREAMADELICA come dall’indole autocelebrativa del Britpop (qui peraltro profetizzato in una *Way Out* che il fan Noel Gallagher avrebbe eletto a modello). Stupisce pensare che l’autore non fosse soddisfatto di preziosi gioielli quali *Looking Glass*, *There She Goes* e *Timeless Melody*, e che resistette ostinatamente alla pubblicazione; stremati, a un certo punto i discografici si imponevano, scegliendo tra le diverse versioni incise quella supervisionata da un misurato Steve Lillywhite. Per fortuna, poiché in caso contrario il mondo avrebbe dovuto rinunciare a una squisita crema di Beatles (*Freedom Song*), Love (*Son Of A Gun*) e Kinks (*I Can’t Sleep*) spruzzata di country e garage. Date le premesse, non sorprende che Mavers fosse presto caduto vittima di un blocco compositivo che ancora perdura.

Led Zeppelin

IV

(Atlantic, 1971)

Snodo cruciale della vicenda Led Zeppelin, III vende parecchio ma meno di quanto aveva venduto II e di quello che venderà IV, sorta di gemello in piccola parte progettato in un secondo soggiorno gallese. In programma tre dei migliori rock'n'roll del Dirigibile, su tutti quello che osa per l'appunto chiamarsi *Rock & Roll* e condensa in 3'40" vent'anni di storia del genere ma in particolare i primordi, Elvis e Jerry Lee e più di loro Little Richard. Poi lo slanciato *Black Dog*, farina più che altro del sacco di John Paul Jones come non accadeva da *Your Time Is Gonna Come*, e *When The Levee Breaks*, che veniva da molto lontano, essendone una prima versione stata registrata da Memphis Minnie nel 1929, e andrà molto lontano, visto che la sua batteria sarà una delle più campionate dall'hip hop, a cominciare dai Beastie Boys di *Rhymin' & Stealin'*. Al lato opposto si posizionano *The Battle Of Evermore* e *Going To California*, ballate che deferentemente si inchinano la prima dinnanzi a Sandy Denny, che vi è ospite, la seconda a Joni Mitchell. In mezzo *Misty Mountain Hop* e *Four Sticks* ma soprattutto *Stairway To Heaven*: favoletta con come approdo un assolo di Page di insuperabile magniloquenza che, quasi mezzo secolo dopo, è ancora presenza immancabile nella programmazione di ogni radio rock del pianeta.

John Lennon

Imagine

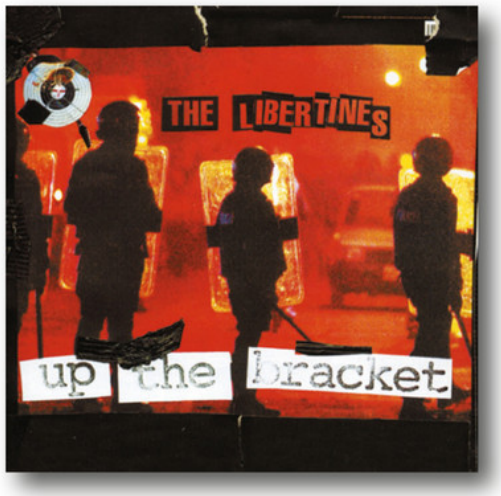
(Apple, 1971)

Basterebbe la traccia omonima, proclamata "canzone del secolo" in più di un referendum mentre gli anni '90 sfumavano nei 2000, a rendere imperdibile quello che per John Lennon fu il secondo LP post-Beatles: brano di un'incisività melodica e testuale unica, sotto il primo profilo forse persino troppo efficace e ciò a discapito di un messaggio radicale come di rado è accaduto nel pop. Ma è anche il 33 giri della lussuriosa e insieme malinconica *Jealous Guy* (uno scarto del Doppio Bianco; solo che allora si chiamava *Child Of Nature* e aveva un testo terribile) e di *How Do You Sleep*, rancorosa (bersaglio Paul McCartney) ma dalla costruzione perfetta. E ancora: della gemma country *Crippled Inside* e del roboante blues *It's So Hard*, della romanticissima *Oh My Love* e della gioiosa *Oh Yoko!*. Anche se a tirare le somme è sempre e comunque *Imagine* la canzone a fare preferire IMAGINE l'album a JOHN LENNON/PLASTIC ONO BAND, al sottovalutato (dall'artefice stesso) WALLS AND BRIDGES, alla raccolta di cover ROCK'N'ROLL, a DOUBLE FANTASY; pensato come ripartenza e trasformato in congedo dallo sciagurato che poneva fine a pistolettate alla vita di uno dei più grandi musicisti e poeti del Novecento, quest'ultimo non fu accolto benissimo all'uscita ma ha patito meno di altri articoli del catalogo lo scorrere del tempo.

The Libertines

Up The Bracket

(Rough Trade, 2002)



È davvero un peccato che i comportamenti sopra le righe e la relativa, costante presenza nelle cronache legate al gossip abbiano portato molti a porre in secondo piano le notevoli qualità di Pete Doherty, tanto come musicista quanto come, soprattutto, *songwriter*. Qualità già espresse con assoluta chiarezza, fra spontaneità e incoscienza, in questo primo (di tre) album dei Libertines, il gruppo da lui guidato assieme all'altro cantante/chitarrista e autore Carl Barât: brani fondati sull'urgenza r'n'r nel senso più fresco e ruspante del termine ma anche figli di un'indole pop al 100% *British*, trascinanti e persuasivi nei loro impeti alla Clash frenati da sospensioni alla Smiths, il tutto all'insegna di uno strano equilibrio fra immediatezza persino sguaiata e indole quasi visionaria che sembra affondare le proprie radici nel garage-beat evoluto di Pretty Things e Kinks. Ruvidezze, melodie e nervosismo, bilanciati in studio da un produttore illustrissimo quale Mick Jones (Clash, Big Audio Dynamite), per un piccolo capolavoro di esuberanza giovanile che vede andare a braccetto insoddisfazione e voglia di divertimento. Nulla di ciò che i due faranno in seguito separatamente, in proprio o dietro altre sigle avrà lo stesso, deflagrante impatto.

Little Feat

Sailin' Shoes

(Warner Bros, 1972)

Nessuno ha saputo rivestire di umorismo e ironia il suono americano come i Little Feat. Merito da ascrivere a Lowell George, genio che dopo un apprendistato di lusso con Factory, Fraternity Of Man e soprattutto tra le file dei Mothers Of Invention di Frank Zappa decise a fine '60 di mettersi in proprio. Assieme al bassista Roy Estrada, al tastierista Bill Payne e al batterista Richard Hayward, prelevati dai succitati gruppi, nell'omonimo debutto mise a punto un amalgama di country, blues, folk e r'n'b; ovvero, i fondamenti del rock, ma arricchiti da notevole preparazione tecnica e da un gusto visionario e surreale palese sin dalle copertine di Neon Park. Il capolavoro giunse alla seconda tappa del viaggio, in una terra di nessuno tra deserto e prateria (*Texas Rose Cafè*), in un'America della mente "espansa" dove New Orleans si trova in California (*Apolitical Blues*) e le autostrade dell'inarrivabile *Willin'* assomigliano alle scale disegnate da Escher. Tra ballate struggenti (*Easy To Slip*) e sottilmente trasversali (*Trouble*), rock'n'roll a rotta di collo (*Teenage Nervous Breakdown*) e scansioni insieme potenti ed elastiche (*Got No Shadow*), Lowell scrisse la sua più brillante pagina d'autore. Postmoderno, naturalmente.

Living Colour

Time's Up

(Epic, 1990)

Parecchi considerano i Living Colour la versione più black – e non solo per questioni di pelle – dei coevi Red Hot Chili Peppers: una teoria non assurda ma certo riduttiva per una band che, almeno nella sua prima fase di attività ufficiale – dal 1986 che vide la definizione dell'organico attorno al chitarrista Vernon Reid e al cantante Corey Glover, fino al temporaneo scioglimento del 1995 – ha rivelato autentica maestria nella difficile arte della contaminazione stilistica, imponendosi altresì per la validità del repertorio e per la straordinaria energia sprigionata sul palco. Mediana in tutti i sensi fra il già notevole ma un po' trattenuto VIVID (1988), prodotto da Ed Stasium e Mick Jagger, e il più aggressivo STAIN (1993), la seconda prova del quartetto newyorkese declina sonorità molto persuasive, nei momenti morbidi così come in quelli in cui i toni sono più vigorosi e graffianti; quasi un'ora di estrose interazioni fra hard e funk, punk ed elettronica, blues e hip hop, con testi impegnati e ospiti illustri (Queen Latifah, Maceo Parker, Little Richard…) a rendere la ricetta ancor più ricca. Il n.13 nella classifica USA e un Grammy come miglior album hard rock furono inconfutabili attestati di appezzamento.

Low

Things We Lost In The Fire

(Kranky, 2001)

Quando un nome dice già tutto di chi se l'è scelto: Low, ossia "piano". Se questo trio a conduzione familiare di Duluth, Minnesota (la stessa cittadina che ci ha regalato tal Bob Dylan), avesse deciso piuttosto di battezzarsi, giocando con le consonanti e le consonanze, (S)Low, cioè "lento", sarebbe stato semplicemente perfetto. Cambiate una lettera soltanto e potete avere Snow, "neve". "Il suono della neve che cade" era la suggestiva definizione che a suo tempo venne data della musica di un altro trio che la formazione imperniata sul chitarrista Alan Sparhawk e sulla batterista Mimi Parker (quattro i bassisti alternatisi dal 1993 a oggi) ricorda indubbiamente parecchio. Si chiamavano Galaxie 500, ebbero come produttore quello stesso Kramer che è il primo degli estimatori dei Low e a fine anni '80 incantarono con tre album che distillavano in moviola i Velvet Underground più ammalianti. Vanno un passo oltre i Low, distillando a loro volta i Galaxie 500 e facendoli incontrare con i Cowboy Junkies e i Codeine. Sarebbe alla lunga una bella noia, ancorché squisita, non ravvivassero assai l'assieme melodie di fascinazione tanto istantanea quanto durevole. Più avanti, lavori come THE GREAT DESTROYER incrementeranno volumi e andatura, laddove nel 2018 DOUBLE NEGATIVE arriverà ad azzardare derive noise.

Lynyrd Skynyrd

Second Helping

(MCA, 1974)

Per molti, i Lynyrd Skynyrd sono stati semplicemente la versione più brutta, sporca e cattiva degli Allman Brothers. La verità è che il gruppo guidato da Ronnie Van Zant, oltre a saper fare a pugni (metaforicamente e non solo), sapeva tirar di fioretto, con una scrittura rock sopraffina che non si limitava al casino sguaiato o alle pose machiste e scioviniste che caratterizzarono tanto southern rock. Difetti da cui non furono immuni neppure loro, ma che almeno nei primi due album sono dissimulati da un *songwriting* di ottimo livello e da un'energia davvero rara in quei tempi di musica addomesticata. SECOND HELPING, come lascia intuire il titolo, capitalizza sul successo dell'esordio PRONOUNCED LEH-NERD SKIN-NERD e del suo cavallo di battaglia *Free Bird*, ma le canzoni – prodotte dal mentore Al Kooper – sono più concise e efficaci di quelle del debutto. Su tutte la storia d'amicizia tra un ragazzo e un vecchio bluesman di *The Ballad Of Curtis Loew*, il rock'n'roll senza freni di *Workin For MCA*, il groove di *Don't Ask Me No Questions* e ovviamente l'inno del rock sudista *Sweet Home Alabama*, orgogliosa replica per conto terzi (i ragazzi erano della Florida) alle accuse di razzismo lanciate da Neil Young in *Southern Man* e *Alabama*.

Magazine

Real Life

(Virgin, 1978)

Lasciata a Pete Shelley la *leadership* dei Buzzcocks, dopo un solo pur mitico 45 giri che ne aveva certificato il ruolo di pionieri della new wave in quel di Manchester, il cantante Howard "Devoto" Trafford volta le spalle al punk a favore di un suono altrettanto ricco di tensioni ma più raffinato e futuribile, dove il nichilismo si tramuta in poesia decadente e le chitarre trovano un preziosissimo alleato espressivo nelle tastiere elettroniche. *Trait d'union* con il passato la travolgente *Shot By Both Sides*, scritta a quattro mani con l'ex compagno e pubblicata come singolo apripista; ad affiancarla in REAL LIFE, primo di quattro eccellenti album di studio realizzati fino al 1981 del prematuro scioglimento, altri otto episodi dall'eleganza spigolosa e brillantemente eccentrica, nei quali si mettono per la prima volta in risalto i talenti – ancora acerbi, ma già apprezzabilissimi – di due future stelle come il chitarrista John McGeoch e il bassista Barry Adamson. Seguendo l'esempio dei precursori Ultravox!, il punk stava continuando a cambiar pelle: non a caso a sottolineare la metamorfosi, proprio in quei tempi e proprio per gruppi come i Magazine, si cominciò ad abbinarlo al prefisso "post".

The Magnetic Fields

69 Love Songs

(Merge, 1999)

Per tutti i ’90 Stephin Merritt è il segreto meglio nascosto del pop mondiale. Non più, dopo un’opera il cui ascolto giustifica appieno i superlativi che ne salutavano l’uscita. Cosucce tipo: “Una delle più notevoli collezioni di pop mai pubblicate”. Oppure: “Quest’album è toccato dalla mano di Dio”. O ancora: “Merritt è il più grande autore di canzoni della sua generazione”. Tutte affermazioni sottoscrivibili.
Dichiaratamente gay e dichiaratamente fan degli Abba, il Nostro ha una voce che è una via di mezzo fra Johnny Cash e Ian Curtis, ma senza l’esibita disperazione dell’ultimo. Le sue 69 CANZONI D’AMORE (che sono poi sessantasette, più due scherzi) lanciano ponti fra i Beach Boys e i Pet Shop Boys, Cole Porter e i Byrds, Burt Bacharach e i Soft Cell, Phil Spector e David Sylvian e recano in sé tracce del folk revival inglese dei ’60 come del folk-rock psichedelico californiano, della canzonetta francese e del techno-pop di inizio ’80. Stephin è un Elvis Costello con sulle labbra un radioso sorriso in luogo di un ghigno sardonico. Un Andy Partridge a Nashville. Addirittura, un William Shakespeare (quello dei sonetti amorosi) rinato in una New York nella quale il CBGB ha traslocato a Broadway. Diciotto anni dopo tenterà una replica, con l’altrettanto monumentale 50 SONG MEMOIR, e quasi riuscirà nell’impresa.

Mano Negra

Puta's Fever

(Virgin, 1989)

Nei tardi anni '80, prima Parigi e in breve il resto della Francia furono scossi dalla patchanka, genere ibrido nel quale confluivano punk, reggae, ska, vari stili di area latina e africana e un pizzico di *chanson*: musica *meticcia*, legata anche a testi socialmente e politicamente schierati, che all'inizio prese piede non a caso tra le minoranze per poi conquistare platee ancora più ampie in vari stati europei. Artefici della rivoluzione furono i Mano Negra dei fratelli di origine spagnola Manu e Antoine Chao, che per circa otto anni furono reputati da molti – nonostante i riscontri abbastanza tiepidi nei paesi anglofoni – credibilissimi eredi dei Clash, in termini di stile tanto quanto di carisma e – soprattutto sui palchi – capacità di travolgere. Dei quattro album di studio editi fra il 1988 e il 1994, tutti ottimi, il secondo PUTA'S FEVER è il perfetto raccordo fra l'irruenza dell'esordio PATCHANKA – quello dell'inno *Mala Vida* – e le sonorità sempre incisive ma più "studiate" e non sempre ben focalizzate di KING OF BONGO e CASA BABYLON: r'n'r assieme festoso e incazzato, oltre che tanto fantasioso da risultare imprevedibile, con il valore aggiunto di un bel profumo di libertà e utopia.

Bob Marley & The Wailers

Uprising

(Island, 1980)

Se UPRISING è l'ennesimo articolo imperdibile in un catalogo, quello del Bob Marley anni '70, fatto solo di capolavori e mezzi capolavori, e non il congedo dimesso che rischiò di essere, lo dobbiamo a Chris Blackwell. Quando ne ascolta i nastri il signor Island apprezza la malinconica ma pure scherzosa *Pimper's Paradise* e la zuccherina innodia di *Forever Loving Jah*, e ovviamente la disco in levare di *Could You Be Loved*, che ha sopra tatuata in caratteri cubitali la parola "hit", ma osserva che all'album manca qualcosa. Marley non replica, si limita a sorridere. E il giorno dopo torna in studio con *Coming In From The Cold* e *Redemption Song*. Di quest'ultima l'edizione in CD oggi in commercio aggiunge a fondo corsa una versione registrata con il gruppo, e ben diversa da quella universalmente nota, facendole poi ancora andare dietro la *Could You Be Loved* al tempo su 12". Per quanto siano belle curiosità la loro inclusione in scaletta pare inopportuna per come sciupa il pathos che dava, alla stampa originale in vinile, il suo chiudersi con la *Redemption Song* acustica che chiunque sta leggendo conoscerà. Suggello che emozionava già all'uscita dell'album e cento volte di più quando l'anno dopo un tumore al cervello uccideva il profeta del reggae e ci si rendeva conto che quello struggente spiritual era stato il suo addio alla vita.

Mars Volta

Frances The Mute

(GSL/Universal, 2005)

A dispetto dei natali statunitensi (El Paso, Texas; le origini sono però messicane) e della provenienza da un gruppo post-hardcore (At The Drive-In), i Mars Volta di Cedric Bixler Zavala (voce) e Omar Roodriguez Lopez (chitarra) hanno sviluppato un discorso espressivo in piena sintonia con la più nobile indole del progressive dei ’70. Il tentativo di superare i limiti del rock convenzionale e proiettarlo, attraverso elaboratissimi e fantasiosi intrecci stilistici, in una dimensione per certi versi aliena ma anche ricca di stimoli e suggestioni, è conseguito più brillantemente che altrove in questo secondo album, il cui artwork è curato non a caso, come per il precedente DE-LOUSED IN THE COMATORIUM, da Storm Thorgerson: un concept di cinque brani/suite, uno solo con un titolo “normale” e più breve di dodici minuti, che vivono di vigore a abrasività hard, continui cambi di tempo e atmosfere, umori Led Zeppelin, aperture etno-funk-jazz, divagazioni latine, escursioni canore che sarebbero piaciute agli Yes. Musica propulsiva, espansiva e in qualche modo sciamanica, tanto temeraria e complessa da poterle perdonare la troppa (?) carne al fuoco, i barocchismi e la tendenza a guardarsi allo specchio.

John Martyn

Solid Air

(Island, 1973)

Se il destino si divertì a metterli assieme, e che amicizia fu la loro, destini più diversi non avrebbero potuto avere un giovane Werther consegnato al Mito dall'essere bello e dannato oltre che dalla stellare qualità dell'opera, Nick Drake, e un Dorian Gray destinato a pagare interessi usurai sui conti di una vita spericolata: Iain David McGeachy, in arte John Martyn. Impeccabile fino a metà '70, in vertiginoso tragitto da un folk intrecciato con i raga, il blues e il jazz a un rock di estasi e convulsioni, la discografia di costui ha poi ballato fra occasionali apici e più frequenti scivoloni, con le cadute più rovinose che hanno perversamente coinciso con i migliori esiti mercantili, mentre la sua vita andava a rotoli, le donne lo lasciavano e così la salute giacché nella guerra contro la bottiglia tante battaglie venivano perse. Quanto più baro con lui il Fato: prigioniero nel limbo dei culti, condannato a invecchiare, e male, e – ultima beffa – a morire comunque prima di essere diventato vecchio davvero. Doloroso come separare dei gemelli siamesi scegliere fra SOLID AIR e quell'INSIDE OUT che lo seguì di pochi mesi. Non che si somiglino granché, contrapponendo il secondo un suono più pungente, sperimentale e sofferto al folk-jazz in punta di dita del primo. Vivono però della medesima tensione interiore, uno complemento dell'altro.

John Mayall

Blues Breakers

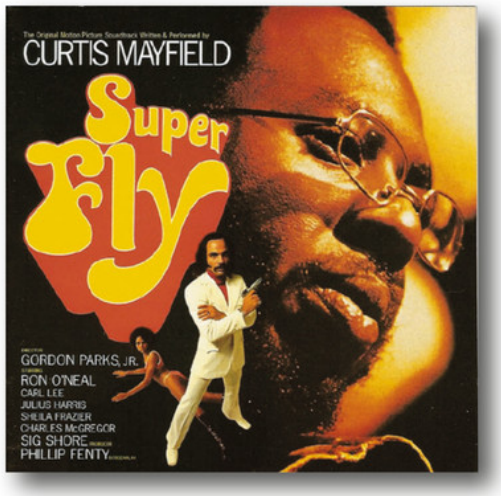
(Decca, 1966)

Ci sono dischi la cui rilevanza storica sopravanza il valore artistico. È il caso di questo secondo album della sempre cangiante compagine capitanata da John Mayall. L'importanza dei Bluesbreakers sta, più che in una discografia comunque di ottimo livello fino ai primi '70 e poi declinante (altri buoni episodi A HARD ROAD, BLUES FROM LAUREL CANYON, THE TURNING POINT, un programmatico JAZZ BLUES FUSION), nell'essere stati università i cui corsi vennero frequentati da tante future stelle del rock, da Jack Bruce a Mick Fleetwood, da John McVie a John Almond, da Jon Mark a Andy Fraser, a Aynsley Dunbar. Qui c'è il Clapton transfuga dagli Yardbirds e non ancora pronto per i Cream. A proposito… Se la successione di chitarristi passati per i Gallinacci – Eric Clapton, Jeff Beck, Jimmy Page – vi ha sempre lasciati senza fiato, sentite questa: Eric Clapton, Peter Green, Mick Taylor. Bella lotta, eh? Fatto salvo quanto si diceva poc'anzi sul fatto che prima e più che un piccolo capolavoro questo è un cruciale pezzo di storia, con il suo alternarsi di classici del blues e del soul (*All Your Love* di Otis Rush e *Hideaway* di Freddie King, la *Rambling On My Mind* di Robert Johnson e la *What'd I Say* di Ray Charles) e originali scritti in scolastica ma bella calligrafia dal leader, il disco conserva una freschezza e una gradevolezza rimarchevoli.

Curtis Mayfield

Super Fly

(Curtom, 1972)



Il Curtis Mayfield che, pur continuando a collaborare con gli Impressions come autore, opta per la carriera solistica incrementa in un colpo l'impegno politico, mantenendosi fedele anche così la platea nera, e l'appeal per il pubblico del rock. Le atmosfere si inacidiscono, la chitarra si inietta di wah-wah, l'organo si ingrassa, il funky cresce, nel mentre il "vogliamoci bene" del decennio prima lascia posto a crudissime istantanee dal ghetto. Fra il '70 e il '71 pubblica tre 33 giri, CURTIS, LIVE e ROOTS, che entrano tutti nei Top 40, seppure con vendite calanti. L'anno dopo il produttore Sig Shore e lo sceneggiatore Phillip Fenty gli propongono di scrivere una colonna sonora. Siamo in piena voga *blaxploitation*, film con delinquenti afroamericani eletti a eroi nei quali la musica ha un peso decisivo. Isaac Hayes ha appena fatto furore con SHAFT e tanti altri gli stanno andando dietro. Da quell'originale che è, il Nostro sceglie di non limitarsi a comporre temi ma di scrivere canzoni che diano voce ai personaggi di un film che vale parecchio meno della colonna sonora. Strepitosa in toto e con apici inenarrabili in *Pusherman* e *Freddie's Dead*, dense di bassi obesi e chitarre distorte.

Meat Puppets

Huevos

(SST, 1987)

L'hardcore americano dell'inizio degli anni '80 ha fatto da matrice di avventure musicali poi sviluppatesi anche molto lontano da quel soffocante ambito stilistico, ma tra queste poche sono state originali come quella portata avanti dai fratelli Curt e Cris Kirkwood. I Meat Puppets erano loro due, rispettivamente chitarrista e bassista, più l'amico di infanzia Derrick Bostrom alla batteria. Originari di Phoenix, in Arizona, hanno definito l'essenza stessa di quello che verrà chiamato "rock desertico": atmosfere intorpidite, visioni lisergiche, frenesie figlie del punk, prossimità – sempre più evidente con il passare del tempo – all'universo apparentemente antitetico del country. Una strana mistura di tradizione e innovazione, insomma, che nei suoi momenti migliori confermava il titolo di un brano presente in questo album: *Sexy Music*. HUEVOS è il disco che, dopo gli exploit sorprendenti di II (1984) e UP ON THE SUN (1985), e l'interlocutorio MIRAGE (1986), rafforza lo status prontamente riconosciuto ai "burattini di carne" di ZZ Top e Grateful Dead della generazione post-punk. Il successo vero arriverà qualche anno dopo con TOO HIGH TO DIE e il singolo *Backwater*, ma rimarrà un caso isolato.

John Mellencamp

Scarecrow

(Riva, 1985)

Anche a raccontarla per sommi capi, la vicenda di John Mellencamp porterebbe via diverse pagine, trattenendo in ognuna l'America che più amiamo, abitata da gente che si costruisce una vita senza prevaricazioni e affrontando sfortune e avversità. Sin dalla gioventù ribelle nel natio Indiana e dai goffi abiti impostigli da Tony De Fries, ex manager del Bowie in versione Stardust, la strada del cantautore e rocker è un succedersi di ostacoli superati con caparbietà e di brani che, mescolando rock, folk e blues, sbarcavano nei Top 40. Per vincere i dubbi residui di appassionati e critica, l'uomo responsabile dei solidi AMERICAN FOOL e UH-HUH! prima si leva il soprannome "Cougar" e subito dopo lo sfizio di mostrare che successo e prestigio se li era sudati. Lo faceva con onestà, puntando l'indice contro la politica economica di Ronald Reagan e dando voce agli emarginati e a un mondo – il suo – schiettamente rurale, attraverso sonorità dirette e appassionate che si sistemano tra Creedence Clearwater Revival, Rolling Stones e un folk più spirito che forma. *Rain On The Scarecrow*, *Small Town* e *Between A Laugh And A Tear* possono così vantare la splendida maturità che verrà approfondita da Mellencamp nel prosieguo di carriera.

Mercury Rev

Deserter’s Songs

(V2, 1998)

Quando pongono mano alle registrazioni di DESERTER’S SONGS, i Mercury Rev sono alla sbando. Fino a quel momento erano stati una buona band di avant-rock “acido” sulla scia degli amici Flaming Lips, nei quali il leader Jonathan Donahue aveva militato con lo pseudonimo “Dingus”. Dopo tre album di psichedelia visionaria e malata, la mancanza di successo e le pessime abitudini di vita avevano portato la band sull’orlo del collasso, con Donahue costretto a vendere gli strumenti per pagarsi la droga. DESERTER’S SONGS è l’ultima chiamata e miracolosamente i Mercury Rev – fondamentali gli apporti del chitarrista Sean “Grasshopper” MacKowiake e soprattutto del bassista/produttore Dave Fridmann – rinascono dalle loro ceneri con un vero e proprio capolavoro. Il disco, che insieme a THE SOFT BULLETIN dei Flaming Lips (anch’esso con lo zampino di Fridmann) indicherà una svolta cruciale per il pop di fine anni ’90, è una congerie di visioni lisergiche e ricordi da vecchia America rurale (tra gli ospiti Garth Hudson e Levon Helm della Band) condotta a ritmo di valzer, carole natalizie, maestosi arrangiamenti spectoriani. Un trionfo di pop onirico che nessuno, a partire dagli stessi Mercury Rev, ha più saputo replicare.

Metallica

Metallica

(Vertigo, 1991)

Magari perché consapevoli di non poter far meglio nell'ambito del suono fino ad allora frequentato, rischiando di ripetersi e deludere, il cantante e chitarrista James Hatfield, il chitarrista Kirk Hammett, il batterista Lars Ulrich e il bassista Jason Newsted voltano pagina. Con l'aiuto del produttore Bob Rock, al tempo noto soprattutto per i lavori con Cult e Mötley Crue, confezionano un doppio LP senza titolo, subito battezzato THE BLACK ALBUM per via del colore della copertina: il thrash è un'eco piuttosto lontana, ma il gruppo riesce nella difficile impresa di evolversi non rinnegando le proprie radici – i "nuovi" elementi non sono a ben vedere del tutto tali ma preesistevano, benché un po' nascosti, nei vecchi album – e non perdendo ispirazione e carisma. Mentre i fan duri e puri si strappano le vesti, deplorando la "svolta commerciale" di ballate granitiche e assieme accattivanti (*The Unforgiven*, *Nothing Else Matters*), METALLICA sale al primo gradino della classifica USA: sarà il best seller assoluto della band (sedici milioni di copie vendute solo in patria) e il disco che più di ogni altro sdoganerà il metal (ex) estremo presso il "normale" pubblico rock, abbattendo barriere ormai prive di significato.

Mink De Ville

Coup de grâce

(Atlantic, 1981)

Teppista sentimentale come non ne circolano più, Willy DeVille (nato Borsey) vantava una poesia stradaiola e un talento interpretativo e autoriale che racchiudevano r'n'b, post-punk, influenze ispaniche e molto altro. Perfetta incarnazione del meticciato americano, il sanguemisto pellerossa, irlandese e basco cercava fortuna nel Lower East Side di New York esordendo nel 1977 con l'affilato CABRETTA. L'anno dopo raddoppiava con il Phil Spector apocrifo di RETURN TO MAGENTA: la Capitol però non gradiva e Willy volava a Parigi per il rock'n'roll e le ballate di LE CHAT BLEU, LP d'importazione più richiesto oltreoceano. Completava la riscossa rifondando la band, passando alla Atlantic e consegnando un THE RIVER ambientato presso la Stax, colmo di impeto e melodie, di cover vibranti (*Help Me Make It* di Eddie Hinton; *You Better Move On*, a firma Arthur Alexander), di rock con il cuore in mano e soul latino. WHERE ANGELS FEAR TO TREAD chiuderà l'epoca aurea, avviando un periodo di alti e bassi sia artistici che esistenziali cancellati nei '90 con i pregevoli VICTORY MIXTURE, BACKSTREETS OF DESIRE e LOUP GAROU. Un brutto male se lo portava via nel 2009, a cinquantacinque anni meno qualche giorno.

Minutemen

Double Nickels On The Dime

(SST, 1984)

Mike Watt, D. Boon e George Hurley erano una “democrazia punk” che si autogestiva con armonia e impegno, proponendo in canzoni brevissime un privato che diveniva pubblico e viceversa. Cosa sola di Woody Guthrie e Sex Pistols, di Bob Dylan e John Fogerty, i tre adolescenti californiani risposero al grigiore degli anni ’80 incastrando su una musica innovativa testi che, tra bagliori di poesia e (auto)ironia, stigmatizzavano contraddizioni e ingiustizie. Il loro crossover, eseguito con tecnica strabiliante ma mai virtuosistico, giunse in netto anticipo su Primus e Red Hot Chili Peppers attingendo dai Funkadelic, da uno spirito di libertà jazz assimilato tramite Captain Beefheart e Pop Group e dal fisico intellettualismo di Wire e Gang Of Four. Questa pietra miliare – un LP doppio con quarantacinque (!) brani, inciso in pochi giorni con indefessa etica del lavoro – cuce assieme tutto ciò aggiungendo hard rock, folk e sperimentazione senza che si notino cesure e lasciando stupefatti anche al centesimo ascolto. Eredità luminosissima che la prematura scomparsa del cantante e chitarrista D. Boon in un incidente d’auto rende incalcolabile, al di là delle ottime cose proposte dai superstiti nei fIREHOSE.

Joni Mitchell

Hejira

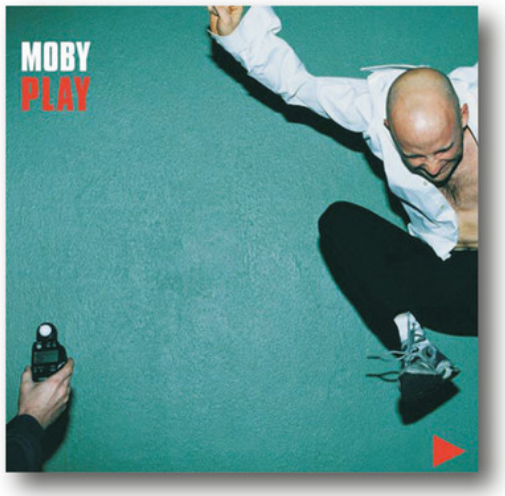
(Asylum, 1976)

La seconda stagione creativa di Joni Mitchell suscitò inizialmente qualche perplessità per come scavalcava il folk-rock della West Coast per attingere da fonti meno frequentate. Impasto di scrittura cristallina e intimista con jazz, sperimentalismo e sonorità etniche, THE HISSING OF SUMMER LAWNS richiederà tempo e pazienza per essere apprezzato come merita; lo stesso dicasi per l'ambiziosa complessità di DON JUAN'S RECKLESS DAUGHTER e il sofferto astrattismo di MINGUS. Nel frattempo, il gioiello HEJIRA tira le fila dei vari discorsi prendendo le mosse dal vissuto: riprendendosi dall'ennesima storia d'amore finita malamente, Joni affronta un altro viaggio. Attraversata l'America nell'estate del bicentenario e osservata con occhi da straniera una terra che le è sempre meno straniera, affida di nuovo alla chitarra le riflessioni e l'impianto compositivo di un esito che – significativamente battezzato col viaggio di Maometto a Medina che sancì la nascita dell'Islam – incarna un BLUE più rotondo, trasportato dalla notte fonda alle prime luci del mattino tramite le affusolate *A Strange Boy* e *Amelia*, la nuova pelle di *Coyote* e *Blue Motel Room*, gli inchini al passato di *Furry Sings The Blues* e *Refuge Of The Roads*.

Moby

Play

(V2, 1999)



Dopo quattro album ben accolti nel circuito dell'elettronica e capaci di ottenere anche qualche riscontro di classifica specie in Gran Bretagna, Richard Melville Hall in arte Moby fa saltare il banco, lentamente ma inesorabilmente, con PLAY: oltre dieci milioni di copie vendute, otto hit a livello di singoli in più parti del mondo, presenza quasi ossessiva di suoi episodi in spot pubblicitari e colonne sonore cinematografiche e televisive. La quinta prova del polistrumentista, *songwriter*, produttore, DJ e cantante americano non è però solo uno straordinario *blockbuster*: le sue contaminazioni fra musica sintetica (per lo più di area house, techno e ambient), blues, rock e pop, contraddistinte dall'uso di campionamenti di vecchie registrazioni folk, si rivelano fra le più acute e intriganti della loro epoca, influenzando il panorama musicale coevo e indicando valide opportunità di interconnessione creativa fra sonorità di ricerca e di consumo. Un exploit che, purtroppo, lo stesso Moby non sarà in grado di replicare, confezionando altri dischi di enorme successo commerciale – soprattutto 18 (2002) e HOTEL (2005) – ma volti a un riciclaggio di rado davvero ispirato delle intuizioni sviluppate in precedenza.

Moby Grape

Moby Grape

(Columbia, 1967)

Un equivoco circonda da sempre l'esordio di questo quintetto di San Francisco: che si tratti di un classico della psichedelia quando è un classico e basta. Dove c'è *anche* della psichedelia, ma è più spirito che forma e se si seguita a catalogarlo lì, facendogli un cattivo servizio, è per una questione di tempi e luoghi. Psichedelici i ragazzi saranno semmai nell'accoppiata WOW/GRAPE JAM e, per quanto il primo sia nel complesso un buon album (il secondo decisamente no), non c'è confronto con l'esordio: un capolavoro di Americana che se ha a che fare con i Grateful Dead è con quelli da WORKINGMAN'S DEAD in avanti; che se incrocia i Byrds non è dalle parti di *Eight Miles High* ma sui sentieri che porteranno a SWEETHEART OF THE RODEO; che è accostabile ai Buffalo Springfield abbastanza spesso e ai Quicksilver Messenger Service quasi mai nonostante la presenza di ben tre chitarristi; che vive nell'universo che sarà presto di The Band e un po' più in là dei Little Feat, forse anche medesima galassia, ma a qualche anno luce da Spirit e Love. Più vicini i Creedence Clearwater Revival: medesimo il *melting pot* di base e in più per Fogerty e soci la propensione al ritornello istantaneo, laddove il pop dei Moby Grape preferisce affidarsi a seduzioni sottili, insidiose.

Modest Mouse

The Moon And Antarctica

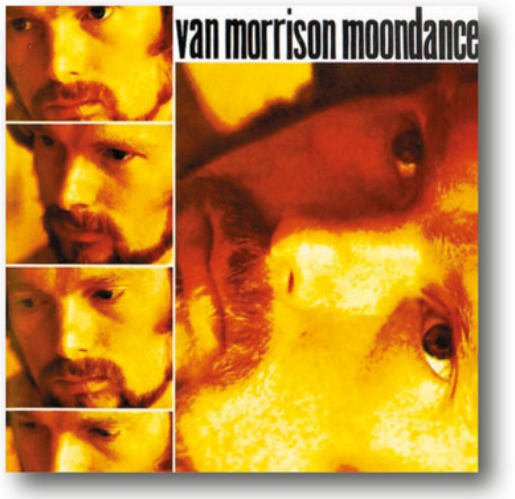
(Epic, 2000)

Con la loro musica nervosa e contorta ma non priva di suggestioni melodiche perfettamente riconoscibili, i Modest Mouse di Isaac Brock hanno incarnato un paradigma di successo nell'ambito dell'indie rock degli anni 2000. Le radici del gruppo affondano tuttavia nei primi '90: l'esordio avviene con un'etichetta simbolo del mondo indipendente, la K di Calvin Johnson, ma è subito chiaro che le ambizioni di Brock vanno ben oltre. Il nuovo millennio li vede perciò sbarcare alla corte di una major dell'impero Sony, la Epic, per la quale incidono THE MOON AND ANTARCTICA. Il successo ad ampio raggio arriverà solo con il successivo GOOD NEWS FOR PEOPLE WHO LOVE BAD NEWS (2004) e soprattutto con il danzabilissimo singolo *Float On*, ma già con *Gravity Rides Everything*, presente su questo album, la band finisce in uno spot automobilistico. Disco tanto amato quanto criticato da una parte dei fan del Topo Modesto, racchiude tutti i punti di forza e i limiti della formazione di Issaquah: la capacità di scrivere brani ritmicamente spigolosi ma di buon impatto pop e la tensione verso un suono "panoramico" (eccellente la produzione di Brian Deck), ma anche una preoccupante predisposizione alla magniloquenza.

Van Morrison

Moondance

(Warner Bros, 1970)



Se per il suo autore ASTRAL WEEKS fu un'apoteosi artistica, MOONDANCE rappresentò un trionfo commerciale. Il che, naturalmente, non significa che Van Morrison si fosse svenduto. Difficile incolpare un musicista di una simile ignominia, quando se ne esce con un album la cui prima facciata verrà definita da più parti "il miglior lato A nella storia dei 33 giri". L'incanto davanti alla natura sotto forma di ballata rock di *And It Stoned Me*, l'irresistibile swing di *Moondance*, l'inarrivabile dolcezza di *Crazy Love*, la voglia di partire verso qualunque destinazione che assale all'ascolto di *Caravan*, l'abbandono alla bellezza del creato di *Into The Mystic*: raro trovare una sequenza di canzoni altrettanto perfetta. Considerando che il retro è solo leggermente più rilassato ma quasi alla pari come qualità di scrittura, si capisce la portata monumentale di questo album. La via aperta dalle "settimane astrali", benché baciata dalla luce di una ispirazione irripetibile, era senza uscita dal punto di vista delle potenzialità di successo. La "danza della luna" riportò la musica di Morrison sulla terra, garantendogli la tranquillità economica di cui aveva bisogno e fornendo l'impronta stilistica per il resto della carriera.

The Mothers Of Invention

Freak Out!

(Verve, 1966)

Does humour belong in music? A questa annosa questione, che anni più tardi verrà posta esplicitamente al pubblico da Frank Zappa con un disco dal vivo così intitolato, aveva già risposto lo stesso genio di Baltimora nel 1966. FREAK OUT!, esordio sulla lunga distanza (lunghissima, essendo il secondo album doppio nella storia del rock dopo il dylaniano BLONDE ON BLONDE) delle Mothers Of Invention, è un capolavoro di umorismo e un manifesto concettuale stilato con un rigore assoluto. Ci sono entrambi i volti dello Zappa musicista: l'autore di sciocche canzoncine pop e il serio compositore di partiture neoclassiche, quello che fa il verso ai *teen idol* più zuccherosi e il rumorista che sperimenta con la "musica concreta". Il bello è che non si capisce, né in un caso né nell'altro, dove finisca l'omaggio e inizi la dissacrazione. Ci si può godere ogni momento, comunque, anche senza cogliere lo scherzo o aderire all'intento satirico zappiano: le "stupid pop songs" (la prima metà dell'album) rimangono spassose e piacevoli anche senza leggerne il sottotesto critico, e allo stesso modo gli esperimenti free (la seconda metà) rappresentano una avvincente sfida ai preconcetti su cosa sia una "canzone". In nuce, c'è già tutto – o quasi – lo Zappa a venire.

Motörhead

Ace Of Spades

(Bronze, 1980)

Anello di congiunzione tra generi che almeno nella seconda metà dei ’70 erano in apparenza inconciliabili come punk e hard rock, i Motorhead hanno raggiunto i quattro decenni di carriera; solo la morte nel dicembre 2015 di Ian “Lemmy” Kilmister, il bassista/cantante e indiscusso leader – oltre che figura di rilievo dell’underground britannico già negli anni ’60 – ha potuto arrestarne la folle corsa, documentata da oltre venti album di studio e alimentata da devastanti esibizioni sempre all’insegna di un suono veloce, feroce e granitico. Musica per *biker* ubriaconi e rissosi, certo, ma musica dove la rozzezza – per metà istintiva e per metà pianificata con perizia e rigore – assurge al rango di arte di strada. Quarto capitolo della serie, ACE OF SPADES è il più classico e il più fortunato commercialmente, con il disco d’oro e il n.4 nella classifica di vendita conquistati in patria (meglio avrebbe fatto, arrivando in cima, solo il formidabile live NO SLEEP ’TIL HAMMERSMITH, cartolina-ricordo della successiva tournée). Ottimamente prodotto dal vate Vic Maile, ha come punta di diamante l’irresistibile traccia omonima e costituisce il perfetto manifesto dell’organico che (più) ha fatto la storia, completato dal chitarrista Eddie Clark e dal batterista Phil Taylor.

Motorpsycho

Demon Box

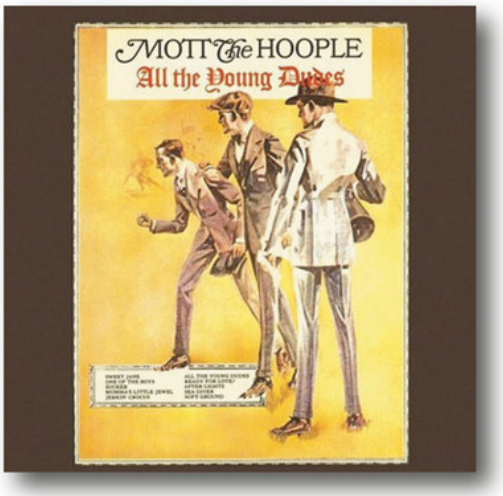
(Voices Of Wonder, 1993)

L'impressione di monolitismo trasmessa da un primo ascolto che imprime nella memoria innanzitutto i toni esagitati di un hard che in *Feedtime* incrocia Metallica e Soundgarden, in *Sheer Profoundity* grattugia con isteria "paragrind" e nella traccia omonima sconfina nel rumorismo si scopre fallace nelle successive frequentazioni, che svelano una tavolozza policroma, di quello che per i norvegesi Motorspycho era il secondo album se non si vuole contare come tale un mini dal minutaggio assai consistente quale SOOTHE: se *Waiting For The One*, *Sunchild*, *The One Who Went Away* evocano i Dinosaur Jr. più melodici, *Nothing To Say* media My Bloody Valentine e Nirvana, *Junior* evoca i Pearl Jam prima maniera e *All Is Loneliness* rilegge Big Brother & The Holding Company con tale verve da non fare sentire l'assenza di Janis. E ci sarebbe ancora da dire del piano ragtime che fa incongruamente capolino nell'estasi di feedback di *Mountain* e del recitativo su plettri astratti, poi fulminati da una scarica di elettricità, di *Plan # 1*. Almeno. Da lì a un anno l'ancora più imponente ed eclettico TIMOTHY'S MONSTER (capace di racchiudere in sé da Nick Drake al black metal) chiarirà definitivamente quanto fosse impropria la catalogazione del combo di Trondheim alla voce "grunge". Una via di mezzo fra Grateful Dead e Hawkwind, piuttosto.

Mott The Hoople

All The Young Dudes

(CBS, 1972)



Come una versione britannica dei Creedence Clearwater Revival, i Mott The Hoople erano una band “del popolo”. Non altrettanto famosi, però, se si eccettua il breve periodo all’apice dell’epopea glam in cui David Bowie funse loro da mentore. Quello fu il contesto dove la formazione guidata da Ian Hunter propose, con gusto e classe lontani dalle tante coeve cafonate, rock muscolari e ballate riflessive che ebbero genesi complessa. Il valido debutto omonimo e i più sfocati eredi su Island mostravano però l’incapacità a trasporre in studio l’irruenza proto-punk sprigionata dal vivo, della quale il fan Mick Jones avrebbe tenuto conto al momento di dar vita ai Clash. Con l’addio pressoché deciso, “Ziggy” indirizzava il gruppo alla Columbia e gli offriva l’inedita *All The Young Dudes*, scritta di suo pugno: uno straordinario biglietto da visita per un album calato in climi di decadenza urbana tra echi di Lou Reed (eloquente una bella ripresa di *Sweet Jane*), asciutte puntate hard e intellettualismo vizioso, che l’anno dopo aveva una valida replica nell’appena inferiore MOTT. La formazione si spegneva verso metà decennio, consegnando Hunter a una carriera da solista valida ma purtroppo piuttosto in ombra.

Mudhoney

Mudhoney

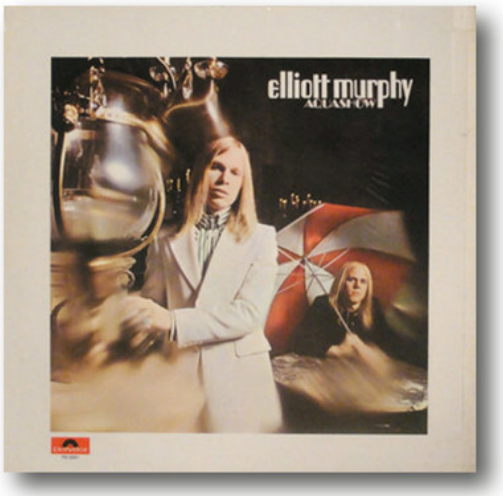
(Sub Pop 1989)

Per raggiungere la perfezione assoluta, l'omonimo esordio dei Mudhoney avrebbe dovuto contenere *Touch Me I'm Sick*, lo strepitoso singolo che nel 1988 aveva inaugurato la carriera discografica dei quattro di Seattle e regalato alla nascente generazione grunge il suo primo inno, e almeno un paio di episodi del successivo mini-LP SUPERFUZZ BIGMUFF. Nonostante le assenze, MUDHONEY è un album di eccezionale caratura, superba fusione di hard alla Stooges, crudo garage-punk (sulla cui aria malata influisce in misura notevole la voce di Mark Arm), istinti punk, umori blues e qualche deviazione filo-psichedelica: una notevole prova di forza a livello di suono, magmatico e abrasivo, nonché di canzoni, con l'isterica *Get Into Yours*, la devastante *Here Comes Sickness*, la torbida *By Her Own Hands* e l'ipnotica *When Tomorrow Hits* a ergersi sul resto del programma. Con le loro capacità, i Mudhoney avrebbero potuto conquistare il mondo: invece, hanno voluto rimanere se stessi – anche una volta accasatisi alla major Reprise – e magnificamente "perdenti". Con il prosieguo di carriera, magari povero di colpi di scena ma ricco di album memorabili quasi quanto questo debutto, hanno dimostrato senza timore di smentita come la loro decisione sia stata la migliore possibile.

Elliott Murphy

Aquashow

(Polydor, 1973)



Nei primi anni ’70 si diffuse tra i giornalisti la deleteria tendenza a etichettare ogni cantautore americano emergente come il “nuovo Dylan”. Ne sa qualcosa Elliot Murphy da Long Island, che sin dai primi passi venne accostato al poeta laureato del rock… il che ha senso è ma limitante, poiché Murphy mostra anche l’influenza del concittadino Lou Reed e spesso ragiona sulla “mitologia” rock con una consapevolezza riscontrabile forse solo in Ian Hunter. Come un Fitzgerald o un Hemingway che impugnano la chitarra invece della penna, Murphy ha costruito una cifra autoriale che viene spontaneo amare al di là della sindrome da perdente che lo accompagna, fatta di opere belle passate per lo più sotto silenzio, di vicissitudini con il business e, infine, del trasferimento in un’Europa – a Parigi, guarda caso – che lo apprezza più della terra natale. In una produzione folta di elevato livello medio spicca il primo capitolo AQUASHOW, che traccia con calore e fermezza le coordinate di un essenziale, romantico folk-rock. Le favolose *Last Of The Rock Stars*, *Like A Crystal Microphone*, *White Middle Class Blues* e *Marilyn* disegnano una *Subterranean Homesick Blues* suonata dai Velvet Underground a cavallo tra il terzo LP e LOADED.

Muse

Origin Of Symmetry

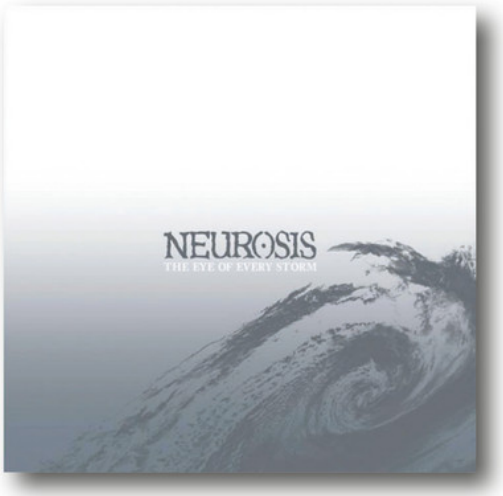
(Mushroom, 2001)

I Queen degli anni 2000? Una definizione impegnativa ma non fuori luogo per i Muse, terzetto britannico che con l'esordio SHOWBIZ sembrò volersi collocare sulla scia dei Radiohead ma che con questo secondo album diede prova di possedere un carattere e un coraggio ben superiori a quelli che ci si potrebbe aspettare da tre ventitreenni originari di una cittadina del Devon. Confluisce di tutto, in ORIGIN OF SYMMETRY: poderose asprezze chitarristiche e raffinate fantasie di sapore classicheggiante, ardite architetture ritmiche e ridondanze di organo, trame vocali di esasperato gusto epico-melodrammatico e pop stralunato, citazioni degli anni '80 ed espressività visionaria, memorie blues e attitudine filo-sperimentale, fatti interagire con dosaggi mai uguali in canzoni di notevole irruenza fisica e/o emotiva. Distorcono all'eccesso, i Muse, ma sotto sotto sono inguaribili romantici; picchiano durissimo ma all'improvviso quasi si concedono onanismi prog; cercano di spalancare le "porte della percezione" chiudendosi al contempo in inespugnabili bunker introspettivi. Peccato che, con il grande successo, si siano persi nell'autoindulgenza, affrancandosi (in parte) da questo magnifico r'n'r assieme sofisticato e selvaggio.

Neurosis

The Eye Of Every Storm

(Neurot, 2004)

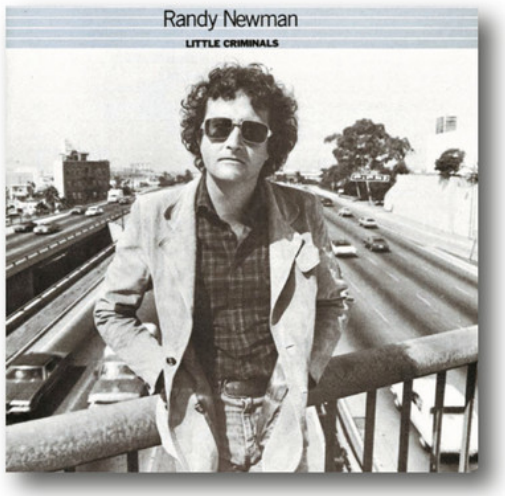


Un itinerario tortuoso e affascinante, quello seguito dei Neurosis, che dall'hardcore punk dagli esordi è approdato – inglobando ed elaborando elementi che vanno dal metal al dark, dall'ambient all'industrial fino alla psichedelia e al folk (apocalittico) – a una sintesi di creatività e intensità a dir poco straordinaria, alla quale non a caso si sono poi ispirati in molti (eloquente in tal senso l'ampio catalogo della Neurot Recordings, etichetta gestita dalla stessa band). Realizzato dopo quasi vent'anni di attività e prodotto da Steve Albini, THE EYE OF EVERY STORM è l'ottavo album di studio del gruppo di Oakland, quello in cui fisicità anche esasperata, emotività e cerebralità si compenetrano perfettamente in otto episodi di durata compresa fra i cinque e i dodici minuti: mai prima il sestetto guidato dai cantanti/chitarristi e compositori Scott Kelly e Steve Von Till era stato così maturo a livello di scrittura e così efficace nelle sue alchimie sonore, policrome nonostante la cappa grigia in cui sono avvolte, coerenti a dispetto dei continui saliscendi tra rarefazioni e "pieni" strumentali, fluide benché complesse, feroci e assieme mesmeriche, austere eppure comunicative nei loro toni esoterici, mistici, persino in odore di (profana) sacralità.

Randy Newman

Little Criminals

(Warner Bros, 1977)



Nell'ambito del cantautorato americano Randy Newman rappresenta un miracoloso "a sé"; sconosciuta l'estrazione country-folk, si accosta alla scrittura da nipote del compositore di colonne sonore Alfred, pestando sul pianoforte con ottima tecnica e ispirandosi ai musical e al gospel. Con in tasca i santini di George Gershwin, Cole Porter e Ray Charles, si guadagna il pane scrivendo per altri ed esordisce commentando il film *Peyton Place*. RANDY NEWMAN CREATES SOMETHING NEW UNDER THE SUN, il debutto "vero" del 1968, ne fa apprezzare l'originalità e l'altro (controverso) tratto distintivo: il cinismo oggettivo, crudo e umanissimo con il quale personaggi e vicende sono delineati. A imporne splendidamente la figura controversa provvedono lo scarno 12 SONGS, il blues-swing jazzato di SAIL AWAY e il *concept* sugli stati del Sud GOOD OLD BOYS. Dopo una pausa triennale, LITTLE CRIMINALS aggiunge chitarre elettriche e batteria ai tasti e alle lievi orchestrazioni, centrando un capolavoro dove spiccano le malinconiche *Texas Girl At The Funeral Of Her Father* e *I'll Be Home*, la memorabile e fraintesa *Short People*, l'energico blues omonimo, le impressionistiche *Old Man On The Farm* e *In Germany Before The War*. Quando si dice un Genio eternamente incompreso.

New Order

Power, Corruption & Lies

(Factory, 1983)

Sulla copertina di MOVEMENT, pubblicato nel novembre 1981 (avrebbero potuto farlo uscire il 2 già che c'erano, invece che il 13), c'è scritto New Order ma si potrebbe pensare a un errore di stampa: è in tutto e per tutto il terzo album dei Joy Division, a parte che manca la voce di Ian Curtis, suicida nel maggio dell'anno prima. Ma il defunto cantante è ovunque in un disco spettrale e di una densità emotiva indicibile sotto un dissimulatorio velo di distacco; al confronto, il resto di quella new wave che venne sistemata alla voce "gothic" è teatro da quattro soldi. Elaborato in pubblico il lutto, e con l'apporto più che mai da non sottovalutare della *new entry* Gillian Gilbert alle tastiere, i superstiti Bernard Sumner, Peter Hook e Stephen Morris provvedevano a mettere mano sul serio al loro nuovo progetto, a una nuova vita. In tal senso POWER, CORRUPTION & LIES può essere detto l'esordio vero dei New Order. Con la sua abilità nel riassumere uno stile che farà scuola con la sua unione fra l'estetica post-punk e i ritmi della dance può anche essere eletto a ideale GREATEST HITS, ma paradossalmente senza le hit, dacché non vi compaiono singoli come l'epocale *Blue Monday*, che lo precedeva e con tre milioni di copie resta il 12" più venduto di sempre, o l'appena meno memorabile *Confusion*, che lo seguiva.

Joanna Newsom

Ys

(Drag City, 2006)

Riposanti immagini agresti e sontuosità medioeval-rinascimentali: quanto evocato dalla copertina inquadra piuttosto bene il contenuto musicale di questo secondo album di Joanna Newsom, personaggio tra i più atipici del panorama neo-folk americano. Perché il suo strumento è l'arpa, per la voce sottile e "cinguettante" e per un *songwriting* qui sviluppato in cinque tracce che si fatica a definire canzoni, non per l'assenza di melodie – che ci sono eccome, ardite e splendide – ma per la lunghezza anomala, la notevole elaborazione di trame che a un ascolto distratto sembrano al contrario semplicissime, l'imponenza mai stucchevole di testi "estatici-ma-a-tratti-inquietanti" da *pièce* teatrale di gusto filo-psichedelico. Registrato da Steve Albini, mixato da Jim O'Rourke e contraddistinto dalle orchestrazioni del maestro Van Dyke Parks, YS è una fantasia roots fuori da ogni canone, in grado prima di lasciare un po' attoniti e poi di rapire: un attestato di personalità, maturità e straordinario carisma che l'allora ventiquattrenne di Nevada City replicherà nel 2010 con il monumentale e appena più accessibile HAVE ONE ON ME e nel 2015 con DIVERS. Le più belle visioni di Joanna sono comunque qui e si intitolano *Emily*, *Only Skin*, *Cosmia*.

The Nice

Ars Longa Vita Brevis

(Immediate, 1968)

Come l'esordio THE THOUGHTS OF EMERLIST DAVJACK, il secondo dei quattro album firmati dai Nice di Keith Emerson (tastiere), Lee Jackson (basso, voce) e Brian Davidson (batteria) fu un'anticipazione di rock progressivo e anche una specie di prova generale degli EL&P; lasciata in corso d'opera dal cofondatore David O'List, la band inglese decise infatti di riorganizzarsi come trio senza chitarra, focalizzando meglio quanto sviluppato nella prima fase di carriera e dando vita a un sound che mostrava ancora tracce di psichedelia (ad esempio *Happy Freuds*, cantata dal leader) ma che non temeva di addentrarsi in territori poco esplorati e potenzialmente insidiosi come quelli delle contaminazioni con il jazz e la musica classica. Diversamente dal supergruppo che ne avrebbe raccolto il testimone, i Nice non si facero prendere troppo la mano da magniloquenza e onanismo, e pur non imponendosi come esempio di sobrietà – un lato è interamente occupato dalla suite che dà il titolo al disco e nell'altro c'è una rilettura da nove minuti di una sezione della *Karelia Suite* di Sibelius – estrassero dal cilindro un lavoro di qualità, all'insegna di una sperimentazione rock curiosa, coraggiosa e intrigante; l'anno dopo, THE NICE si sarebbe rivelato non meno convincente.

Nirvana

Unplugged In New York

(DGC, 1994)

Se per punk si intende, più che uno stile musicale, un'attitudine, ebbene, l'album più punk di Kurt Cobain è quello di gran lunga più quieto. La standardizzazione del grunge viene rigettata nella maniera più radicale possibile: spegnendo gli amplificatori. Ciò che prima era graffito di linee spezzate e cromatismi aspri è ora delicato acquerello in cui alle chitarre acustiche di Cobain e del nuovo arrivato Pat Smear (già con i Germs) spesso si aggiunge il violoncello di Lori Goldston e in una circostanza una fisarmonica. Non meno spiazzante è la scaletta: mancano le hit e in compenso ci sono un indovinato recupero (*About A Girl*, una canzone che Cobain giustamente riteneva fosse stata a suo tempo sottovalutata) e diverse cover, sei su un totale di quattordici brani. Ben tre sono dei Meat Puppets, che per l'occasione raggiungono i Nirvana sul palco. Una, la struggente *Jesus Doesn't Want Me For A Sunbeam*, è dei Vaselines. Una è del primo David Bowie, *The Man Who Sold The World*, mai resa dall'autore con tanta drammaticità. L'ultima infine, congedo di intensità pressoché insostenibile, è *Where Did You Sleep Last Night*, una delle creazioni più memorabili di Leadbelly. "Anch'io andrò dove spira il vento freddo", canta Cobain, e un groppo sale in gola.

The Notwist

Neon Golden

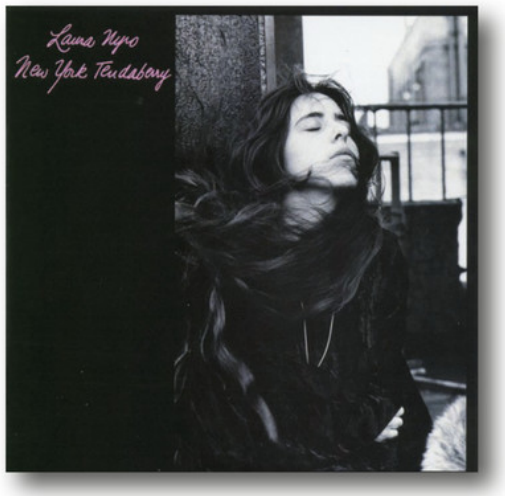
(City Slang, 2002)

Piuttosto paradossale che un gruppo distintosi tra i migliori interpreti della "malinconia cibernetica" di inizio millennio fosse partito più di dieci anni prima nelle vesti di cacofonica e urlante band hardcore. Eppure, anche se si fa fatica a crederlo, proprio quello erano i Notwist dei fratelli Markus e Micha Acher, quando si aggiravano ancora tra gli squat di Monaco di Baviera. Gli anni '90, nei quali il gruppo incorporava progressivamente nel suo suono elementi di elettronica e parallelamente lo ingentiliva con la melodia, sono stati nient'altro che una lunga marcia di avvicinamento alla formula musicale che trova il proprio compimento in NEON GOLDEN, quinto album della formazione. Il languore della tipica ballata indie unito all'astrattismo trip-hop, il cuore e le macchine, l'asciutto linguaggio post-rock e il sentimentalismo del miglior pop analogico: canzoni bellissime come *Pick Up The Phone* (memorizzabile pressoché all'istante), *Pilot*, *Consequence*, *In This Room* stanno in bilico su questa sintesi di opposti, ricavandone il loro indiscutibile fascino. Ricetta di successo, replicata a distanza di sei anni, con risultati solo leggermente inferiori, nel successivo THE DEVIL, YOU + ME.

Laura Nyro

New York Tendaberry

(Columbia, 1969)



Newyorkese del Bronx, scomparsa appena quarantanovenne nel 1997 a causa di un tumore, la cantante e pianista Laura Nyro ha lasciato in eredità una dozzina di album di grande intensità, figli di una vena compositivo-interpretativa malinconica e intimista nella quale confluivano elementi folk, gospel, blues e jazz. Articolo di maggior successo del catalogo (sfiorò i Top 30 americani), NEW YORK TENDABERRY è anche il disco più riuscito di una carriera che non ha però mai registrato affermazioni su vasta scala, probabilmente a causa di una formula che ha sempre eluso i toni solari e degli atteggiamenti schivi; tra gli episodi spiccano *Don't Love Me When I Cry*, *Sweet Lovin' Baby* e la *Save The Country* poi ripresa dai Trinity, ma spicca soprattutto lo splendore di una voce duttile ed emozionante, di quelle che scaturiscono direttamente dal cuore e sanno dare corpo a emozioni e suggestioni profonde. Nulla da stupirsi che la Nyro sia una delle autrici e interpreti più popolari presso le nuove generazioni del cantautorato al femminile, concordi nel riconoscerle un ruolo ben più importante di quello attribuitole dai risultati di vendita.

Oasis

Definitely Maybe

(Creation, 1994)

Checché ne dicano i detrattori, nel 1994 tutti stavamo aspettando queste canzoni. Per una certa parte del mondo occidentale gli anni ’90 sono stati l’ultima epoca davvero felice, e i pezzi degli Oasis – derivativi, ripetitivi, prevedibili e nonostante ciò assolutamente irresistibili – hanno rappresentato la colonna sonora ideale della *cool Britannia*. Festaiole, cantabili a squarciagola e r’n’r, perché la vita sembrava un unico infinito party da pubblicitari; ma anche con un retrogusto di malinconia e di nostalgia, perché già a quei tempi ci si guardava indietro, presagendo che la festa sarebbe finita presto. Con le loro rime baciate, le loro sequenze di accordi indovinabili entro i primi cinque secondi, il loro centrifugare Beatles e Stones, Sex Pistols e Slade, canzoni come *Cigarettes & Alcohol*, *Rock’n’Roll Star*, *Supersonic*, *Shakermaker* e soprattutto *Live Forever* (un vero inno generazionale, nello stesso anno del suicidio di Cobain e del grunge) sono state la sonorizzazione perfetta di un momento congelato nel tempo, che non tornerà mai più. Come del resto, passati i trionfi del successivo (WHAT’S THE STORY) MORNING GLORY?, a Noel Gallagher non è mai più tornata questa ispirazione.

Phil Ochs

All The News That's Fit To Sing

(Elektra, 1964)

Dice bene Michael Ventura nell'introduzione scritta nel '97 per FAREWELLS & FANTASIES, triplo box che resta la migliore ricognizione mai effettuata sul complesso della vicenda artistica di Phil Ochs: i più sostengono che la generazione dei '60 abbia fallito i propri obiettivi, che non sia riuscita a cambiare nulla, ma non è vero. L'emancipazione femminile e omosessuale, la coscienza ecologica, la lotta al pregiudizio razziale, la consapevolezza che i governi e le multinazionali debbono rispondere dei propri atti hanno compiuto passi in avanti decisivi grazie a pensieri, parole, opere di coloro che allora erano ragazzi. Come Phil Ochs, che vecchio non è mai diventato perché trentacinquenne si impiccava, il 9 aprile 1976, disperatamente convinto della futilità di tutto quel suo agitarsi e combattere. La vera tragedia è che se ne sia andato con questo strazio nel cuore. Come sarebbe oggi, prossimo agli ottant'anni come l'amico e rivale di sempre Bob Dylan? Di certo la sua voce "in opposizione" saprebbe levarsi alta e limpida come alta e limpida risuona in questo che fu il suo primo album. Scarno quanto generoso di melodie capaci di imprimersi nella memoria a dispetto della ridondanza dei testi, inevitabile in canzoni che volevano essere articoli di giornale in veste di folk urbano.

Okkervil River

Black Sheep Boy

(Jagjaguwar, 2005)

Will Sheff si è preso il tempo necessario per crescere e indicare con fermezza quanto l'autentica anima di questa band dalla ragione sociale ispirata alla letteratura russa fosse lui e solo lui. Mentre i collaboratori mutavano di continuo, un pugno di EP e due album preparavano con cura il terreno a un gioiello di sensibilità, equilibrio e gusto nel quale un rock venato di folk e country ringiovaniva alla luce dell'attualità. In maniera assai simile ai Bright Eyes, Sheff si muove infatti con naturalezza attorno a emozioni esibite e a squarci disincantati, vestendo con arrangiamenti raffinati ma pur sempre essenziali ballate colme di passione e improvvise, benvenute impennate. La scrittura superba – vertici la malinconia di *A Stone*, una laconica *A Glow*, il crepuscolo acceso di fiamme *So Come Back, I Am Waiting* – e la scelta di omaggiare lo spirito guida Tim Hardin rileggendo in apertura la *Black Sheep Boy* che intitola il disco consegnano la maturità espressiva dell'ennesimo talento proveniente dal Texas. Un talento da qui in poi pronto ad assaporare il successo, a supervisionare il ritorno sulle scene di Roky Erickson dei 13th Floor Elevators e cambiare rimanendo se stesso nei dischi che seguiranno.

Oneida

Each One Teach One

(Jagjaguwar, 2002)

Mutanti in mutazione, gli Oneida: in ciò la loro forza e il loro segreto. Salito dalle fogne di Brooklyn mescolando post-punk, martellante hard-blues e strascichi di Germania anni ’70, il quartetto si fa un nome con fumiganti esibizioni dal vivo e una manciata di validi album. Perso per strada il cantante e chitarrista Papa Crazy, gli altri reagiscono con un magmatico doppio di disarmonia noise rock che, evitando sperimentazioni gratuite, fotografa una contemporaneità dalle radici saldissime e uno stralcio di America ai margini attraverso il riff reiterato per un quarto d’ora di *Sheets Of Easter* e una *Antibiotics* che, ribadendo il concetto, si frantuma nel puro rumore. Lasciata la speranza a chi ancora se la sente di crederci, il secondo dischetto presenta sette tracce più brevi ma di pari impeto e sarcasmo, giocate tra garage come avrebbero potuto concepirlo Suicide e Chrome, tribalismi da discarica degni dei Butthole Surfers, echi del Pop Group e una psichedelia sfigurata. Perfetti ritratti di una creatività cangiante e successivamente confermata dalla maggiore attenzione alla forma canzone degli affascinanti SECRET WARS, THE WEDDING e HAPPY NEW YEAR e da un eccelso compendio stilistico come ROMANCE.

The Only Ones

The Only Ones

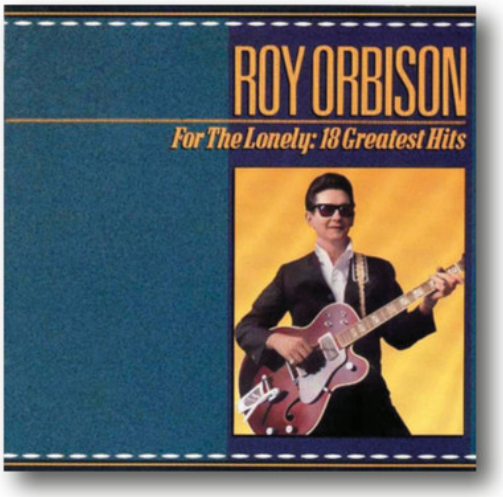
(CBS, 1978)

“Troppo punk per gli hippie, troppo hippie per i punk”: parole di Steve Sutherland che spiegano perché un gruppo il cui primo 45 giri era stato eletto “singolo della settimana” da “Melody Maker”, “New Musical Express” e “Sounds” non vide mai decollare la sua carriera, conclusa poi con un disastro drammaticamente rock’n’roll (un tour americano interrotto con la polizia alle calcagna). Di non essere nato sotto una buona stella il leader Peter Perrett doveva avere avuto sentore già con l’avventura England’s Glory, ibridazione glam fra Kinks, Syd Barrett, Kevin Ayers e Velvet Underground che incise un bell’album senza riuscire a pubblicarlo. Gli Only Ones replicheranno la formula con più devozione per Lou Reed e immaginando come avrebbero potuto suonare i Television se fossero stati i Roxy Music. Così come qualcuno disse giusto dei Velvet che l’unica loro antologia possibile era un quadruplo, intendendo che nel catalogo di costoro non si può scegliere e l’unico modo per onorarli davvero è riproporne l’integrale, ebbene, non esisterà mai una raccolta che possa rendere merito a questi dandy straccioni e tossici: se non un triplo che a questo esordio forte della loro canzone più memorabile (*Another Girl, Another Planet*) affianchi i successivi EVEN SERPENTS SHINE (1979) e BABY’S GOT A GUN (1980). Recuperando inoltre il singolo di cui sopra, *Lovers Of Today*, chissà perché non incluso nel debutto.

Roy Orbison

For The Lonely

(Rhino, 1988)



Crudele il destino con Roy Orbison, che dopo una vita punteggiata di tragedie (la moglie morta nel 1966 in un incidente di moto, due figli due anni dopo in un incendio) nel 1989 si ritrova con un album nei Top 10 americani. Non gli era accaduto nemmeno nei primi anni ’60, epoca nella quale un paio di dozzine di suoi singoli avevano violato i Top 40, due andando al primo posto, altrettanti al secondo. Non solo vende tantissimo, MYSTERY GIRL, ma viene pure salutato dalla critica come il capolavoro di un artista che gli applausi non può più sentirli, siccome un infarto se l’è portato via il 6 dicembre 1988, cinquantaduenne. Anche dolce però il fato con Roy, perché l’uomo con gli occhiali da sole perennemente inforcati fa in tempo a godersi il revival innescato dall’inclusione di *In Dreams* nella colonna sonora di *Blue Velvet* e il successone dei Traveling Wilburys, super-supergruppo la cui avventura divide con Bob Dylan, George Harrison, Tom Petty e Jeff Lynne. Non più “solo” un residuo di mitologia rock eternato da Springsteen in *Thunder Road*. Pubblicata pochi mesi prima della scomparsa del titolare, questa raccolta sintetizza al meglio uno stile peculiare di rock’n’roll, al centro un modello di ballata sentimentale con a sua volta al centro una voce operatica capace di rendere ogni sfumatura dell’amore e del rimpianto.

Graham Parker

Howlin' Wind

(Vertigo, 1976)

Per chi ama i perdenti e gli arrabbiati, Graham Parker è un eroe. Oltre che essere stato il più classico dei *beautiful loser*, quando salì alla ribalta venne rispolverata apposta per lui una categoria letteraria di quindici anni prima, quella dell'"*angry young man*". Nel momento in cui pubblica questo esordio, inciso con i fedeli Rumour (splendidi avanzi di pub rock, provenienti da band come Brinsley Schwarz e Ducks Deluxe) ha solo venticinque anni, ma nella foto di copertina ne dimostra almeno dieci di più. Spelacchiato, bruttino e incazzato, l'ex benzinaio londinese venne per un certo periodo persino intruppato nella ciurma punk, esattamente come accadde alla sua versione fortunata, Elvis Costello. La verità è che Parker è sempre stato un grande rocker proletario, un poeta del quotidiano e dei bassifondi nel quale il sarcasmo (si ascolti un pezzo come *Don't Ask Me Questions*, indirizzato direttamente al buon Dio) si è sempre accompagnato a una disarmante sensibilità. Voce acre ma straripante di soul, canzoni che mescolano con una fluidità e uno swing impressionante Rolling Stones e Van Morrison, Bob Dylan e Chuck Berry, r'n'b e folk, gospel e (tanto per gradire) pure un po' di reggae: cosa si poteva chiedere di più, nel 1976?

Parliament

Mothership Connection

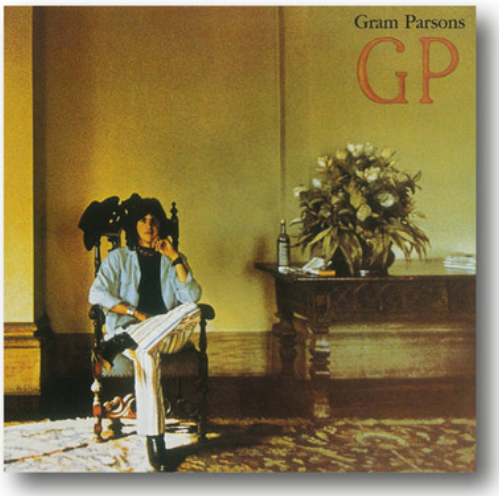
(Casablanca, 1975)

Più che nove anni, mondi interi sembrano separare i Parliaments che nel 1967 colgono il loro unico vero successo con il r'n'b di enfasi gospel di *I Wanna Testify* da quelli che nel 1958 esordivano, ragazzini, con il doo wop di *Poor Willie*. Ma pare un salto quantico ancora più vertiginoso quello che, persa la "s", porta i Parliament nel 1970 a debuttare a 33 giri, con OSMIUM, mettendo insieme Sly Stone e Procol Harum, country e funk-metal *ante litteram*, anticipi di Barry White, un James Brown fatto psichedelico e persino dello yodel. Lasciata per qualche tempo la ribalta all'alter ego Funkadelic, i Parliament tornano nel 1974 con un contratto per la Casablanca inaugurato con un LP fenomenale, UP FOR THE DOWN STROKE, e ulteriormente onorato l'anno dopo prima con CHOCOLATE CITY, che è un THERE'S A RIOT GOIN' ON colorato di utopia invece che di ira impotente, e quindi con MOTHERSHIP CONNECTION: uno dei più grandi album funky di sempre, opera mozzafiato in cui tessiture intricatissime si risolvono in un'orecchiabilità spinta, il basso è impossibilmente *phat & bouncy*, i fiati inscenano apocalissi gioiose e gli archi, invece che appesantire, incrementano l'adrenalina.

Gram Parsons

G.P.

(Reprise, 1973)



La foto di copertina di questo suo esordio solistico ritrae Gram Parsons come il giovane, fascinoso gentiluomo del Sud che probabilmente sarebbe stato se da ragazzo non avesse incontrato la musica. Il country e il bluegrass, ma anche il gospel e il soul. Nonché il rock, che lui per primo ebbe la magnifica idea di miscelare ai suoni tradizionali di Nashville e dintorni. Dopo aver spinto su quella strada anche i Byrds, con i quali incide SWEETHEART OF THE RODEO, vi lascia due pietre miliari con i Flying Burrito Brothers, mentre nel frattempo apre nuovi orizzonti e insegna un paio di accordature in più al suo "toxic twin", Keith Richards. Il primo album in proprio arriva forse un po' in ritardo, ma la qualità dei brani – innalzata anche dalle partecipazioni di musicisti come James Burton, nonché dagli appassionati duetti con Emmylou Harris – è spettacolare: da quelle magnifiche odi al sentimento e al desiderio di *She* e *A Song For You* alle confessioni a cuore aperto come *How Much I've Lied* fino a spaccati di vita sudista, narrativamente perfetti, come *The New Soft Shoe*. Il successivo GRIEVOUS ANGEL uscirà postumo: il giovane gentiluomo del Sud se n'era già andato. Per colpa di una overdose, nella squallida camera di un motel.

Pavlov’s Dog

Pampered Menial

(ABC, 1975)

Chissà cosa spinse sette provetti strumentisti del Missouri a omaggiare il cane che fu involontario protagonista degli studi di Ivan Pavlov, l’etologo russo che scoprì il riflesso condizionato. Conta di più annotare che PAMPERED MENIAL è un esempio di rock davvero progressivo e avventuroso: debitore al suono d’oltreoceano ma attraversato dagli interventi di violino, flauto e tastiere tipici del genere, era governato dalla chitarra di Steve Scorfina e dalla voce di David Surkamp, suggestiva e facile a scambiarsi per femminile. Il segreto risiede in un’essenzialità tipicamente americana che ha conservato pressoché intatto il fascino della commovente *Julia* e dell’epopea *Of Once And Future Kings*, della frenetica *Song Dance* e della *Natchez Trace* che colloca Jerry Lee Lewis in una parafrasi in chiave southern dei Roxy Music. Similmente ai Van Der Graaf Generator, nessuno replicherà l’incanto e per primi gli stessi artefici, che nel successivo AT THE SOUND OF THE BELL perdono elementi dell’organico, smalto e infine il contratto discografico. Saggia la decisione di sciogliersi di lì a poco, sarà trascurabile il ritorno organizzato da Surkamp nel 1990 e sorprendentemente riuscito, quasi un ventennio ancora dopo, PRODIGAL DREAMER.

Pearls Before Swine

One Nation Underground

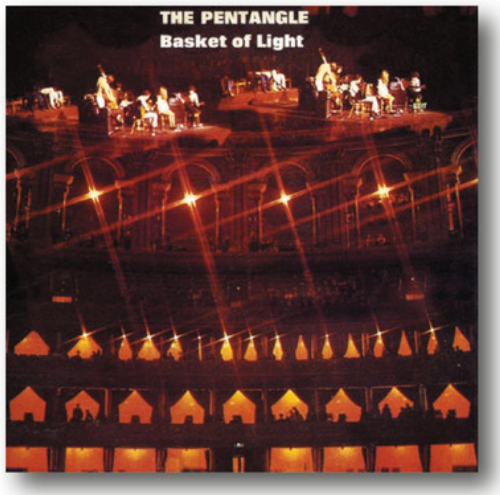
(ESP, 1967)

Singolari incroci: a otto anni Tom Rapp si piazzava al posto d'onore in un concorso per giovani talenti in Minnesota in cui un più grandicello Robert Zimmerman (non ancora Bob Dylan) arrivava quinto; terminato il college, si iscriveva all'Università di Melbourne, Florida, la stessa frequentata da Jim Morrison. Non sarebbe assurto alla fama né dell'uno né dell'altro. Come il primo saprà invecchiare con grazia, però lontano dal mondo della musica. Al contrario del secondo ha preferito vivere (fintanto che un tumore non se l'è portato via nel 2018, settantenne) ed è rimasto un oggetto di culto piuttosto che un'icona. La sigla pubblicherà in tutto una mezza dozzina di album, ma il caratteristico suono delle Perle Davanti Ai Porci (nome dal Nuovo Testamento: Matteo 7:16) è già per intero nell'esordio: folk-rock in acido semplice e raffinato assieme, all'incrocio fra pastorale e barocco, exotica e una primitiva elettronica. Scorrete l'elenco degli strumenti. Oltre ai canonici chitarra, basso e batteria vi figurano banjo e oscillatori, mandolino e sarangi, celeste, cimbali, corni, vibrafono, harpsichord e clavioline. Cantano e contano? Eccome, e non solo come valore aggiunto all'incessante srotolare di arpeggi e alla voce peculiarmente blesa – e perciò inconfondibile – di Rapp.

Pentangle

Basket Of Light

(Transatlantic, 1969)

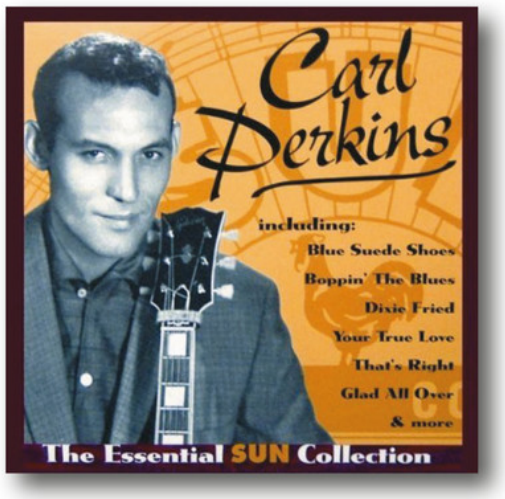


Assieme ai contemporanei Fairport Convention, i Pentangle di Bert Jansch e John Renbourn – ambedue chitarristi di grande talento e già notevole esperienza – sono stati straordinari innovatori del folk britannico, nel cui tessuto hanno inserito con abilità e buon gusto elementi blues, jazz e (proto) progressive. Del percorso iniziale della band, avviato nel 1967 e terminato con la (temporanea) separazione all'alba del 1973, è ideale testimone questo terzo LP curato in studio dall'americano Shel Talmy, già produttore di Kinks, Who ed Easybeats: nove episodi di sublime grazia, in buona parte autografi anche se più o meno apertamente ispirati da musiche preesistenti, dove la voce celestiale di Jacqui McShee – alla quale qua e là si affiancano quelle dei due chitarristi – si staglia su articolati e suggestivi intrecci elettroacustici. Alla pari del successivo CRUEL SISTER, composto però solo da brani tradizionali riarrangiati, BASKET OF LIGHT è l'articolo più prezioso e venduto nel catalogo del quintetto, e l'unico ad aver raggiunto le zone più alte delle classifiche UK (addirittura il n.5) soprattutto grazie al brano *Light Flight*, sigla del primo serial televisivo a colori della BBC.

Carl Perkins

The Essential Sun Collection

(Recall, 1999)



Nome di punta del catalogo della Sun Records della metà dei ’50 assieme a Elvis Presley, Johnny Cash e Jerry Lee Lewis, Carl Perkins ha scolpito il suo nome nella storia soprattutto grazie a *Blue Suede Shoes*: edita nel gennaio 1956, si piazzò benissimo nelle classifiche country, R&B e pop, dimostrando la natura splendidamente bastarda di quel r’n’r – versante rockabilly, per la precisione – del quale è uno dei classici più noti in assoluto. Fu inoltre il primo singolo della leggendaria etichetta di Sam Phillips a raggiungere il traguardo del milione di copie vendute, ma rimase l’unico clamoroso successo del cantante, chitarrista e autore del Tennessee; le altre sue hit minori, da *Boppin’ The Blues* a *Dixie Fried* fino a *Matchbox*, si concentrarono comunque nel biennio 1956/1957, subito prima del passaggio alla Columbia. In seguito, Perkins vivrà una carriera “da padre del rock’n’roll”, senza troppi momenti di autentica gloria ma piuttosto ricca di soddisfazioni e collaborazioni di prestigio; morirà nel 1998, sessantacinquenne, ucciso da un tumore, dopo avere a lungo lottato con problemi di cuore e di alcolismo. Questa antologia doppia è un ampio ed esaurientissimo riassunto dei suoi anni d’oro.

Lee “Scratch” Perry & Dub Syndicate

Time Boom X De Devil Dead

(On-U Sound 1987)

La sua *People Funny Boy* è considerata una delle prime canzoni che appropriatamente possano essere definite reggae. Fu il primo a valorizzare Bob Marley. BLACKBOARD JUNGLE DUB contende ad AQUARIUS DUB di Chin Loy e a JAVA JAVA JAVA JAVA di Clive Chin il titolo di primo 33 giri dub. Ogni volta che si fa una lista dei migliori LP di reggae di sempre vi figurano al peggio uno o due titoli suoi e tre o quattro che ha prodotto. Questo in spiccioli Lee Perry, con Sun Ra e George Clinton il più grande eccentrico dell’ultimo mezzo secolo e oltre di musica nera e come loro un genio la cui influenza va assai al di là degli stili praticati. Abbiamo eletto a rappresentante di una discografia sterminata (decine gli album, centinaia i singoli) un’opera tarda ed esemplarmente sintetica nel suo unire tribalismo da giungla e stregonerie da studio di registrazione. Ottimamente prodotto dal discepolo Adrian Sherwood, TIME BOOM X DE DEVIL DEAD non è comunque soltanto una faccenda di suono – possente, pulsante, primitivo e sofisticato insieme – ma anche di canzoni. Incredibilmente incisive. Provate a schiodarvi dalla memoria, se ci riuscite, l’inno alla legalizzazione della cannabis di *De Devil Dead*.

Wilson Pickett

The Exciting

(Atlantic, 1966)

Naturalmente avremmo potuto scegliere una raccolta e, pur denunciando qualche assenza disdicevole, il doppio Rhino del 1993 A MAN AND A HALF resta una delle migliori di un singolo artista soul rintracciabili senza entrare in area cofanetti. Avrebbe tuttavia voluto dire fare un grave torto a uno degli album più solidi pubblicati nell'età aurea del genere, fra i non molti "all killers & no fillers", frutto di uno stato di forma eccezionale se è vero come è vero che prima che quel magico 1966 finisse il nostro eroe scolpiva, con THE WICKED PICKETT, un'altra pietra miliare di ipercinetico, ruggente rhythm'n'blues. Gli preferiamo THE EXCITING perché, ove il successore testimonia ulteriormente la grandezza del Nostro come interprete, questo lo certifica anche autore strepitoso (quasi tutta la seconda facciata è sua), sebbene poco prolifico: ma quanti che hanno magari firmato canzoni a centinaia possono vantare una *In The Midnight Hour*? Annotate a livello di curiosità un paio di partecipazioni di Pickett a Sanremo (1968 e 1969, il secondo anno in coppia con Lucio Battisti), va ancora segnalato che fu lui a scrivere, nel 1999 con IT'S HARDER NOW, il primo capitolo di quel libro della rinascita inattesa del Soulman cui contribuiranno poi Solomon Burke, Al Green, Howard Tate.

Pink Floyd

The Dark Side Of The Moon

(Harvest, 1973)

Lasciatisi alle spalle la psichedelia e il (singolare) rock progressivo fino ad allora frequentati, Roger Waters, David Gilmour, Richard Wright e Nick Mason si dedicano a uno stile più immediato e quindi accessibile, ponendo la propria verve visionaria al servizio di canzoni maggiormente compatte – *Money*, *Time* e *The Great Gig In The Sky* le più famose – ma sempre ricche di soluzioni inusuali e forza evocativa, nei testi (per la prima volta pubblicati sulla busta interna) così come nelle musiche. Il lavoro del tecnico del suono Alan Parsons e l'uso delle più avanzate tecnologie musicali dell'epoca contribuiranno alla particolarità del risultato, che scontenterà alcuni fan integralisti ma darà alla band inglese un successo planetario fino ad allora mai raggiunto, fungendo di fatto da spartiacque della carriera. Con i suoi quarantacinque milioni di copie vendute nel mondo, THE DARK SIDE OF THE MOON è uno dei best seller di ogni epoca oltre che uno degli album più iconici del rock, complice l'efficace, inconfondibile grafica curata dal solito studio Hipgnosis; non è il capolavoro dei Pink Floyd ma è senz'altro il disco che li ha resi leggenda e globalmente il più apprezzato dal grande pubblico assieme al successivo WISH YOU WERE HERE.

The Pogues

Rum, Sodomy & The Lash

(Stiff, 1985)

“Una chimica di gruppo perfetta, un innato talento per il caos”: questa, secondo Shane MacGowan, la formula della grandezza dei primi Pogues. Da sottoscrivere, anche se all’irripetibile magia di un complesso che non ha avuto predecessori né eredi contribuì molto d’altro. Fin troppo per poterlo contenere in questi angusti spazi. I Pogues erano l’iconoclastia del punk che copulava con la poesia sempre in bilico fra malinconia e festa del folk irlandese. Erano lo sberleffo che si faceva epopea. Erano l’alcol che distillava Poesia agli angoli di bassifondi dickensiani o se preferite, vista l’epoca, thatcheriani. MacGowan il loro Bardo. Come sia arrivato vivo alle celebrazioni per il trentacinquennale di RED ROSES FOR ME, il primo album, un sommo mistero. I Clash che incontrano i Dubliners, quell’esordio, e forse mai musica acustica è parsa tanto elettrica ed elettrizzante. Prodotto da Elvis Costello (che si porterà via la bassista Cait O’Riordan per sposarsela), RUM SODOMY & THE LASH (le gioie offerte dalla Marina Imperiale secondo Winston Churchill) nulla perdeva in foga anfetaminica, guadagnando nel contempo parecchio sia nella scrittura che nell’interpretazione. Non ci avesse donato che gli struggimenti di *A Pair Of Brown Eyes*, Shane MacGowan meriterebbe comunque un posto fra i giganti della canzone popolare del Novecento.

The Police

Reggatta De Blanc

(A&M, 1979)

Sebbene gli album più venduti della loro non lunghissima carriera siano gli ultimi tre, posti in commercio fra il 1980 e il 1983, sono i due che li hanno preceduti a qualificare i Police come fenomeno artistico e non solo commerciale. Se OUTLANDO'S D'AMOUR, esordio del 1978, ha al suo arco frecce infallibili quali *So Lonely*, *Roxanne* e *Can't Stand Losing You*, è questo suo più fortunato seguito a farsi preferire con undici brani in massima parte eccelsi, a partire da *Walking On The Moon* e *Bring On The Night* per arrivare al celebratissimo *Message In A Bottle*. Non è però "solo" la qualità delle canzoni, perfette nel bilanciare immediatezza, eleganza ed energia, a rendere il terzetto londinese uno dei punti di riferimento degli anni a cavallo fra i '70 e gli '80. La voce *soulful* e il basso ipnotico di Sting, la chitarra policroma di Andy Summers e la batteria tanto tecnica quanto fantasiosa di Stewart Copeland concorrono infatti a dar vita a uno stile personale e quindi subito riconoscibile, dove rock secco e incisivo come da dettami new wave, pop e reggae si intrecciano in modi sempre diversi e imprevedibili; sfortunatamente, nei lavori successivi le trame saranno più annacquate e meno trascinanti.

Popol Vuh

Affenstunde

(Liberty, 1970)

Il 29 dicembre 2001 veniva improvvisamente e prematuramente (cinquantasettenne) a mancare Florian Fricke. Non se ne sarebbe parlato molto: da un certo punto di vista appropriatamente, siccome il compositore bavarese aveva sempre menato vita ritirata; da un altro fu una grande ingiustizia, giacché il corpus della sua opera risulta di eccezionale livello medio, con poche depressioni e in compenso diversi picchi e qualcuno vertiginoso. Da allora però giustizia è stata fatta, diffusa la consapevolezza che i suoi Popol Vuh, lungi dall'essere l'oleografica congrega hippie di certe superficiali rappresentazioni, furono fra i giganti del krautrock, peculiari quanto Kraftwerk e Can, Neu! e Faust, Cluster, Harmonia o Ash Ra Tempel, e altrettanto innovativi: pionieri in origine di un'elettronica che, con splendida schizofrenia, da un lato guardava al futuro e dall'altro con etnico afflato si immergeva in arcaici passati; quindi declinatori di una versione insieme più rock e acustica del medesimo stile e verrebbe da dire precursori della new age, se l'etichetta non fosse diventata una parolaccia. Chiamiamolo rock "da camera", allora. AFFENSTUNDE fu il debutto: formidabile esempio di inaudita ambient psichedelica innervata di suggestioni world, sogno acquatico che lascia stupefatti senza bisogno di stupefacenti.

The Pretty Things

S.F. Sorrow

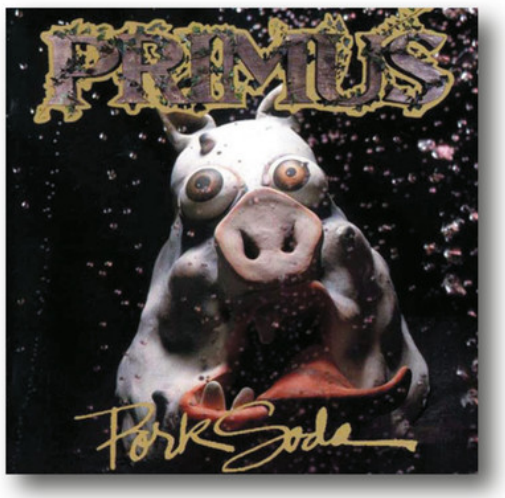
(Columbia, 1968)

Non si ribadisce mai a sufficienza che la prima "rock opera" fu S.F. SORROW e non TOMMY. Ancor meno si pone l'accento sull'influenza che esso esercitò su Pete Townshend e sul fatto che, quanto a scrittura e articolazione d'insieme, è invecchiato con molta più grazia del celeberrimo epigono. Eccesso di revisionismo? Gli scettici possono ricredersi quando gli pare: non fossero interessati alle vicende del protagonista – un uomo comune seguito dalla culla alla tomba anticipando i Kinks di ARTHUR… – basta che porgano orecchio al pop acidulo di *S.F. Sorrow Is Born* e *Old Man Going*, al pastello lisergico *Bracelets Of Fingers*, ai Pink Floyd che si ripensano Tomorrow (alla batteria c'è Twink, ma se ne andrà subito) in *She Says Good Morning*. Senza dimenticare le venature "etnodeliche", i sagaci trucchi di studio e le atmosfere un momento estatiche e quello successivo accese da febbrile energia. Dopo tale delizia (da preferire nella versione in CD che aggiunge singoli risalenti al biennio 1967-1968, tra i quali l'immensa *Defecting Grey*) il chitarrista Dick Taylor getta la spugna. Comunque ottimo l'immediato successore PARACHUTE, sarà più che dignitosa la *reunion* iniziata nel 1978 e portata avanti per un quarantennio.

Primus

Pork Soda

(Interscope, 1993)

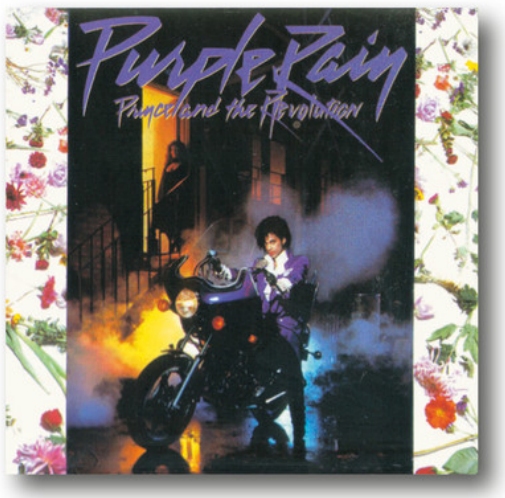


Attivi dalla metà degli ’80, i Primus di San Francisco si sono distinti da subito per la loro proposta atipica, miscela in apparenza delirante, eppure lucidissima, di rock’n’roll, punk e funk – con qualche accenno psichedelico – nella quale è impossibile non riscontrare l’influenza di Frank Zappa. Quarto atto di una discografia con minime cadute di tono, già contenente almeno un altro classico (SAILING THE SEAS OF CHEESE, surreale *concept* del 1991: tra gli ospiti un altro grande eccentrico, Tom Waits), PORK SODA ha definitivamente lanciato il power trio guidato dal cantante e bassista Les Claypool fra le stelle della scena rock dei ’90, quella di spiccata vocazione *alternative* ma in grado di riscuotere anche importanti consensi di massa. A portarlo addirittura fino al n.7 della classifica USA, oltre a quanto seminato con i precedenti album e alla fama derivante da una infinita serie di straordinari concerti, un singolo folle e geniale come *My Name Is Mud*: la perfetta sintesi di un suono comunque “scomodo” pure nei testi, all’insegna di trame quasi mai compatte ma sempre ipnotiche incentrate per lo più sul basso, di un *mood* piuttosto cupo, di una voce un po’ stridula che al bel canto preferisce toni quasi alieni.

Prince

Purple Rain

(Warner Bros, 1984)



Chi non c'era non può lontanamente immaginare quanto fosse onnipresente nel 1984 PURPLE RAIN, colonna sonora di un film men che modesto (null'altro che una sfilata di stereotipi da *rock movie*) e a dispetto di ciò pur'esso trionfatore al botteghino (settanta milioni di dollari nei soli Stati Uniti ed era costato quanto un videoclip). Il disco, che sta in piedi benissimo senza immagini, è invece un indiscutibile classico, dalle voci declamanti su un bordone d'organo che conducono a uno scatenato funk hardelico di *Let's Go Crazy* a quelle declinanti gospel del sognante finale della traccia omonima, lunga, malinconica e infinitamente seducente ballatona dalle fragranze blues. È nel complesso come se Marvin Gaye facesse festa con Jimi Hendrix (quello romantico di *Little Wing*), come se Stevie Wonder incontrasse il George Clinton versante Funkadelic e insieme scrivessero una *West Side Story* negra. Dal sentimentalismo trattenuto e poetico di *The Beautiful Ones* si passa al ficcante riff di *Computer Blue*, da una *Darling Nikki* che alterna carezze e lamate a una *When Doves Cry* che fu la canzone che spinse l'album in classifica osando l'inosabile in materia di musica nera: niente basso.

Pulp

Different Class

(Island, 1995)

Appartenenti di fatto alla prima generazione new wave, essendosi formati – seppure a livello embrionale – nel 1978 e avendo pubblicato il disco di debutto nel 1983, i Pulp cominciarono a far parlare seriamente di sé solo verso la metà dei ’90, quando il loro sound raffinato e decadente si trovò etichettato come ennesima sfaccettatura del popolare fenomeno Britpop. Primo frutto dell’accordo con la Island, HIS’N’HERS raccolse parecchi consensi e aprì la strada a questo quinto album, reso classico anche da singoli di successo quali *Common People* a *Sorted For E’s & Wizz*: dodici brani prodotti dal veterano Chris Thomas che, oltre a dosare con gusto soluzioni eleganti e tentazioni kitsch, mettono in mostra la personalità del *frontman* Jarvis Cocker, unico filo conduttore delle tante line-up succedutesi negli anni. Con la sua voce magnetica e i suoi testi da vero poeta dell’*inglesità* è lui, ancora senza occhiali e impeccabile nei panni del dandy androgino, a rendere speciali queste canzoni che si ispirano a David Bowie, ai Roxy Music e al post-punk più o meno ballabile degli ’80; e che si faranno più cupe e inquietanti nel secondo capolavoro della band di Sheffield, il successivo THIS IS HARDCORE del 1998.

Pussy Galore

Dial ‘M’ For Motherfucker

(Caroline, 1989)

Prima di sciogliere il loro sodalizio e fondare rispettivamente Blues Explosion e Royal Trux, Jon Spencer e Neil Michael Hagerty guidavano – entrambi come chitarristi e compositori, e il primo pure come cantante – una delle più luride e spericolate macchine da rock’n’roll che avessero mai battuto le strade dell’underground internazionale: brutti, cattivi e dediti a ogni genere di eccesso, i Pussy Galore sono stati per l’intera seconda metà degli anni ’80 il verme nel cuore della Grande Mela, dove si erano trasferiti dalla natia Washington D.C. Quest’album dal titolo più che esplicativo, il secondo propriamente detto di una discografia nient’affatto lineare comprendente anche vari EP e una cassetta con la rilettura integrale di EXILE ON MAIN ST. dei Rolling Stones, è la migliore testimonianza del loro sound, cruda e acidissima fusione di punk, garage, proto-noise, blues e r’n’r dei ’70 lasciato a putrefarsi: una miscela qui meno devastante rispetto ai precedenti EP e all’esordio su LP RIGHT NOW!, ma sempre caustica e peccaminosa, che avrebbe poi subito un ulteriore ammorbidimento in senso blues nel terzo e ultimo capitolo dell’avventura, HISTORIA DE LA MUSICA ROCK del 1990.

Queen

A Night At The Opera

(EMI, 1975)

Non sono in realtà pregiudizi, quelli che da sempre vengono tirati in ballo a proposito dei Queen: come negare che la band britannica fosse ampollosa, melodrammatica, autoindulgente e bizantina? Insomma, in una sola parola, eccessiva? Però, altro dato difficilissimo da confutare, i quattro sono stati abilissimi nel tradurre la vocazione al "troppo" in arte, agitando freneticamente nello shaker rock anche duro e pop, glam e dance, rimembranze folk e deviazioni sinfoniche; il tutto caratterizzato da arditi intrecci canori incentrati sulla duttile voce di quel Freddie Mercury – scomparso quarantacinquenne, debilitato dall'AIDS, nel 1991 – che è unanimemente reputato uno dei più grandi performer della storia. In questo quarto album, il più amato dai fan e il primo a ottenere consensi di vendite davvero notevoli, il gruppo – che aveva come altro fulcro il chitarrista Brian May – dà prova del suo ispirato eclettismo compositivo e interpretativo, giocando spesso con il kitsch – più che eloquente la celeberima *Bohemian Rhapsody* – ma riuscendo a non farsene sopraffare. In futuro, invece, perderà di frequente (e volontariamente) il senso della misura, fornendo così giustificazione ai pregiudizi di cui sopra.

Radio Birdman

Radios Appear

(Trafalgar, 1977)

Nonostante abbiano più volte negato rapporti con il punk, dichiarandosi invece devoti interpreti delle tradizioni della Detroit di MC5 e Stooges, gli australiani Radio Birdman costituiscono un eccezionale esempio di fedeltà alle stesse radici del rock'n'roll cui il movimento non faceva mistero di ispirarsi: grinta ed energia, quindi, ma anche atteggiamenti provocatori (il look militaresco generò addirittura infondate accuse di simpatie naziste), per uno stile più articolato rispetto alla media del periodo ma non meno aspro e irruente. Cardine della scena rock della sua terra, per l'influenza esercitata e per l'impegno di quasi tutti i membri in un intricatissimo dedalo di progetti, la band del cantante Rob Younger – dall'inconfondibile voce, assieme profonda e aspra – e del chitarrista di Detroit Deniz Tek ha scritto una delle pagine più originali e intense del concitato romanzo del '77; specie con questo primo LP, ripubblicato qualche mese dopo dalla Sire con varie modifiche di scaletta, che brucia di vitalità, entusiasmo e furore non disdegnando aperture in qualche modo solenni, tanto nei brani fulminei quali *Do The Pop*, *New Race* o la rilettura di *You're Gonna Miss Me* dei 13th Floor Elevators, quanto in quelli più lunghi ed elaborati.

Radiohead

The Bends

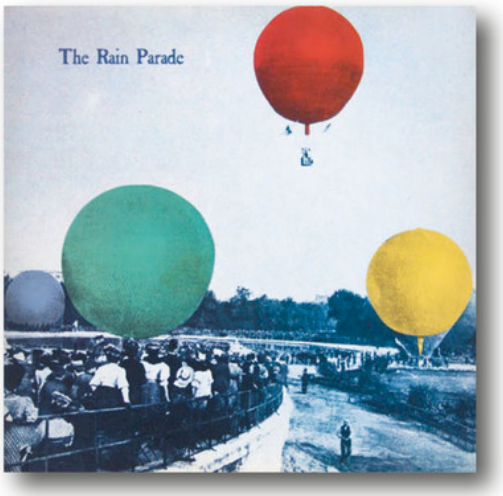
(Parlophone, 1995)

La domanda sorge spontanea: perché THE BENDS e non OK COMPUTER a rappresentare la prima fase creativa del quintetto di Oxford? Semplice – si fa per dire… – la spiegazione: più che l'apice del loro tipico suono "da stadio emotivo", in retrospettiva OK COMPUTER rappresenta piuttosto un solido ponte sul futuro di sperimentazione e smantellamento delle convenzioni pop inaugurato da KID A. Per questo motivo non trovate un album sicuramente importante e in ragione di ciò celebrato e detestato in ugual misura, laddove THE BENDS mette d'accordo critica, pubblico e colleghi da perfetto prodotto delle menti di artisti poliedrici. Un lavoro che tuttora si colloca al di sopra di qualsiasi moda o scena e che, all'epoca della pubblicazione, sconvolse senza autocelebrazione né snobismo le attese di chi desiderava in eterno tormentoni generazionali come *Creep*. Opponendosi a ogni opzione comoda ma pur sempre vendendosi in milioni di copie, l'equilibrio tra luci e ombre, tra intelligenza e passione che permette composizioni della caratura di *High And Dry*, *Fake Plastic Trees* e *Street Spirit* amplifica su scala mondiale il successo dei Radiohead, pronti da qui in poi a gestire con sicurezza l'impegnativo ruolo di gruppo simbolo.

The Rain Parade

Emergency Third Rail Power Trip

(Enigma, 1983)



Dove portavano quelle mongolfiere ritratte in copertina? Ma che domande: otto miglia in alto, dritto nella quinta dimensione. I numi tutelari di questo esordio dei californiani Rain Parade, gruppo che verrà associato in eterno a quel fenomeno di breve durata ma capace di segnare parecchi cuori chiamato Paisley Underground, sono con tutta evidenza i Byrds del 1966-67. Quelli che si erano lasciati alle spalle il folk-rock e che, prima di scoprire il country, per un anno o poco più sognano un Oriente dell'anima a tempo di raga-rock e psichedelia. Se c'è un disco del Paisley capace di far sognare in effetti è proprio questo. Un incantesimo gentile, un profluvio di essenze e aromi che irretisce benevolmente la volontà, ottunde i sensi, appaga il desiderio di fuga verso un *altrove* inesistente eppure continuamente agognato. La musica è allo stesso tempo tramite e conseguenza di uno stato narcotico, non importa se indotto o naturale. Le voci vellutate, gli intrecci rigogliosi di chitarra, i rintocchi di violino, le melodie avvolgenti: tutto rende quest'album un'esperienza sensoriale unica e avvolgente. *Talking In My Sleep*, *What She's Done To Your Mind*, *This Can't Be Today, Kaleidoscope*: titoli che parlano da soli.

Rancid

…And Out Come The Wolves

(Epitaph, 1995)

Assieme a Offspring e Green Day, i Rancid di San Francisco sono stati, almeno dal punto di vista commerciale, la punta di diamante del punk dei ’90. Il gruppo del chitarrista/cantante Tim Armstrong e del bassista Matt Freeman – entrambi ex Operation Ivy – ha però mostrato maggior coerenza, non annacquando il proprio sound e rifiutando, questioni distributive a parte, accordi con le major: importante la scelta di fondare una propria etichetta, la Hellcat, che ha offerto asilo a svariate band affini. Terzo dell’iniziale poker di album editi dalla Epitaph, …AND OUT COME THE WOLVES – il disco del boom – si ispira soprattutto allo stile secco e tagliente dei primi Clash, non disdegnando contaminazioni ska e attingendo comunque a piene mani nell’hardcore americano e britannico: indicativi i cori, più cadenzati che melodici, e i testi, intrisi di ribellismo filo-proletario. Insomma, un classico punk della sua epoca, sulle fortune del quale hanno pesato singoli molto trasmessi da MTV e radio alternative quali *Roots Radicals*, *Time Bomb* e *Ruby Soho*: meno vario del successivo LIFE WON’T WAIT (1998) e certo molto (troppo?) legato ai suoi modelli, ma ineccepibile per impatto sonoro e qualità di scrittura.

Lou Reed & John Cale

Songs For Drella

(Sire, 1990)

Fu toccante ritrovare insieme Lou Reed e John Cale a ventidue anni dalla cacciata del secondo dai Velvet Underground e venti dall'ultima volta che avevano diviso un palco, anni in cui avevano spesso polemizzato. Provvide la Grande Livellatrice ad appianare ogni contrasto: moriva l'antico mentore Andy Warhol e Reed e Cale si ritrovavano per celebrarne la memoria, per cominciare in sala di registrazione, quindi in una bella chiesa gotica di Brooklyn, St. Ann's. Giusta sottolineatura, la scelta del luogo della prima, del carattere di messa da requiem laica dell'opera. SONGS FOR DRELLA colpisce al cuore come allora, forte di un impianto di articolazione narrativa sapientissima e inappuntabile eleganza formale. Lavoro straordinariamente simbiotico: se i suoi intestatari firmano congiuntamente le quindici canzoni, che sia Reed a cantarne undici farebbe supporre che il suo contributo compositivo fu predominante, ma tessiture e atmosfere sono inequivocabilmente *à la Cale*. Rimandano, queste trame esili di chitarra afasica, piano disapparente, viola di straziante dolcezza, più alla MUSIC FOR A NEW SOCIETY del Gallese che a qualunque disco precedente di Lou Reed. Quanto a costui, mai si era denudato emotivamente come nella conclusiva *Hello It's Me*. Un altro miracolo firmato Andy Warhol.

R.E.M.

Automatic For The People

(Warner Bros, 1992)

Ottenuto il successo più grande della loro carriera con il primo album non promozionato da un tour, OUT OF TIME, Stipe e soci ne davano alle stampe un secondo cui fecero seguito solo interviste e un concerto in un club di Athens. Ciò nonostante AUTOMATIC FOR THE PEOPLE venderà alla lunga quanto il predecessore, impresa stupefacente se si tiene conto del fatto che non offre alcuna *Losing My Religion*, men che mai una *Shiny Happy People*. AUTOMATIC FOR THE PEOPLE resta il capitolo più desolato del Grande Romanzo Americano scritto dalla banda Stipe. Entrati in sala con l'idea di confezionare un raccolta di rock'n'roll, i Georgiani si ritrovavano alla fine in mano un disco prevalentemente acustico, ossessionato da pensieri mortiferi, con pochi brani mossi e un unico accostabile al rock da stadio di GREEN e peraltro forse l'unico dimenticabile, la tirata antirepubblicana di *Ignoreland*. Mentre appartengono al novero delle loro creazioni più memorabili il folk-rock che corteggia la retorica senza diventarne succubo di *Try Not To Breathe*, una *Man On The Moon* a tempo di calypso e soprattutto *Everybody Hurts*, commossa ballata che asciutte terzine di piano conducono al climax stabilito dall'entrata degli archi, doppiati dalla chitarra elettrica.

The Replacements

Let It Be

(Twin/Tone, 1984)

Tassello accanto a Minutemen, Meat Puppets e ai concittadini Hüsker Dü di un impareggiabile mosaico del rock statunitense anni ’80, questi quattro giovani disadattati di Minneapolis realizzavano con LET IT BE un autentico capolavoro. Cacciati dai bar della città quando operavano come Impediments, Paul Westerberg (voce, chitarra), Chris Mars (batteria) e i fratelli Stinson (Bob, chitarra; Tommy, basso) si ribattezzano ironicamente Replacements (“i sostituti”; per i fan saranno “Mats”) e sparano su due LP e un mini schegge di hardcore punk’n’roll sempre meno sguaiato, puntando la cifra autoriale raggiunta qui da Paul in dieci brani autografi (cui si aggiunge la cover di *Black Diamond* dei Kiss). Sulla scia del modello dichiarato Alex Chilton, osservano l’America con spirito da British Invasion, rafforzano i ’60 con l’influenza dei ’70 e plasmano la bellezza tersa di *I Will Dare* e *Unsatisfied*, di *Androgynous* e *Sixteen Blue*. Con la critica ai loro piedi, firmano un contratto con la Sire e confezionano successori di rango come l’energico TIM e il policromo PLEASED TO MEET ME, raccogliendo però vendite esigue. Perso Bob a causa degli abusi di stupefacenti e alcol che lo stroncheranno nel 1995, gli opachi DON’T TELL A SOUL e ALL SHOOK DOWN segnano la decadenza preludendo al “rompete le righe”.

The Residents

The Third Reich’n’Roll

(Ralph, 1976)

Sono ancora in circolazione, i Residents, anche se (quasi) nessuno può essere certo che i quattro individui che nascondono i loro volti sotto maschere tanto grottesche quanto creative siano davvero gli stessi che nei primi anni ’70, in quel di San Francisco, iniziarono i loro astrusi esperimenti di alchimia (per lo più) elettronica, strettamente legati a un apparato visuale e concettuale meritevole di interesse tanto quanto la musica e forse anche più di essa. Dell’enorme discografia che l’atipico ensemble ha confezionato sotto l’egida dell’autogestita Ralph Records, THE THIRD REICH’N’ROLL è una delle prove più rilevanti specie in ottica rock, con la sua sequenza di frammenti di classici soprattutto degli anni ‘60 resi quasi sempre irriconoscibili e legati assieme in due allucinatissime suite all’insegna di destrutturazioni sonore, voci filtrate e geniali follie: da *Light My Fire* dei Doors a *The Letter* dei Box Tops, da *Gloria* dei Them fino a *Revolution 9* ed *Hey Jude* dei Beatles, *In-A-Gadda-Da-Vida* degli Iron Butterfly, *Sunshine Of Your Love* dei Cream, *Pushin’ Too Hard* dei Seeds e molte altre. Una parodia dissacrante, ma anche un evidente omaggio. E un album che compensa l’essere abbastanza coriaceo all’ascolto con quantità industriali di talento, estro e senso dell’ironia.

Ride

Nowhere

(Creation, 1990)

Nell'originaria scena shoegaze i Ride si collocavano un gradino al di sotto degli inarrivabili maestri My Bloody Valentine, ma un approccio alla materia ruvidamente noise rock impedì loro di cadere negli eccessi di leziosità e nel tedio tipici di molti colleghi. Dal sottogenere la band di Oxford (i chitarristi/cantanti Andy Bell e Mark Gardener, il bassista Steve Queralt, il batterista Laurence Colbert) prelevò l'indole psichedelica, depredando melodie ai Beatles e ai Byrds più visionari per interpretarle con un vigore chitarristico memore dei Creation e – come chiarisce qui *Polar Bear* – degli Smiths di *How Soon Is Now*. Il lirismo avvolto in calibrate distorsioni garantì a ragazzi poco più che ventenni un sensazionale debutto nel quale brillano l'ipnotico abbraccio tra corde e pulsare ritmico di *Seagull*, la muscolare cantabilità di *Vapour Trail*, una scampanellante *Kaleidoscope*, i cambi d'atmosfera di *Paralysed* e *In A Different Place*. Nel 1992 GOING BLANK AGAIN porgeva efficaci variazioni sul tema, prima di una virata verso sonorità rock più classiche ma prive di smalto e del successivo scioglimento. Buoni e ispirati, agli inizi, i risultati del ritorno in pista del 2014.

Smokey Robinson & The Miracles

The Ultimate Collection

(Motown, 1998)

Piccola rarità nel soul, William Robinson cresce nutrendosi a gruppi vocali profani invece che a gospel e prima di praticarlo frequenta poco il rhythm'n'blues. Non è un dettaglio. Laico e meticcio, il doo wop dà a Smokey il gusto per un pop capace di scavalcare le barriere razziali (proprio quella che sarà la filosofia Motown). Prostrato dinnanzi all'eterno femminino, lo pone di fronte alla Donna in un rapporto opposto al machismo blues. L'esibire vulnerabilità è un inedito nella cultura afroamericana e il celebrare l'incontro fra spiriti oltre che lo scambio di fluidi scaverà in essa un filone nuovo di cui l'esempio sommo resta *The Tracks Of My Tears*: un trattato sulla crudeltà dell'amore degno dei sonetti shakespeariani e uno dei tre capolavori firmati nel 1965, essendo gli altri due la tribale *Going To A Go-Go* e la *My Girl* donata ai Temptations, serenata di un'esuberanza che lascia senza fiato. Ha un unico difetto questa raccolta che offre il meglio della casa dal 1959 di una *Bad Girl* ancora di impronta doo wop al 1972 di una *We've Come Too Far To End It Now* in contrasto con il titolo, giacché giusto allora le strade di Smokey Robinson e dei Miracles si separavano: non segue l'ordine cronologico, non permettendo di cogliere l'evoluzione di un sound che seppe costantemente reinventarsi.

The Rolling Stones

Aftermath

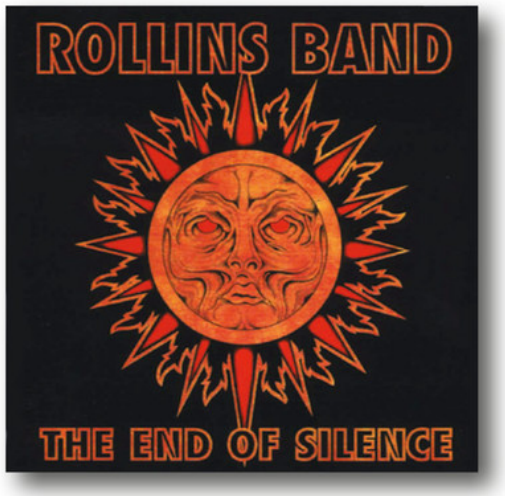
(Decca, 1966)

Manco fosse la Madonna, *(I Can't Get No) Satisfaction* appare a Keith Richards in sogno, con il suo riff *definitivo*, e in un paio di settimane è nei negozi americani, tre mesi prima che in quelli britannici. È il primo numero uno colà dei nostri eroi, il *turning point* della loro carriera. Ma il 1965 è anche l'anno di GOT LIVE IF YOU WANT IT, EP inglese dal vivo da non confondere con l'omonimo, successivo album americano, di OUT OF OUR HEADS, primo 33 giri di buon peso, e di un altro singolo favoloso, lo spiritato *Get Off Of My Cloud*. È come se con quello finisse l'adolescenza degli Stones, che nell'aprile 1966 entrano con AFTERMATH in una più posata – musicalmente e pure per ritmi di una vita che resta a ogni buon conto maleducata – giovinezza. Lavoro che rischia di soccombere all'eccesso di ambizioni (i tanto incensati undici minuti di *Going Home* sono francamente una noia) ma forte di canzoni clamorose come la provocatoria *Mother's Little Helper* e la sensuale e nel contempo sbarazzina e crudele *Out Of Time* (nell'edizione britannica), o l'orientaleggiante *Paint It Black* (in quella statunitense), come del folk barocco di *Lady Jane*, AFTERMATH segna l'inizio del periodo più pop che i Rolling Stones abbiano mai vissuto. Strano anno si rivelerà per loro il 1967, e non esattamente formidabile.

Rollins Band

The End Of Silence

(Imago, 1992)



Pieno di insicurezze quanto di un'incrollabile fiducia nei propri demoni, Henry Garfield aka Rollins schizza fuori dall'esperienza Black Flag con la velocità di una pallina da flipper e grondando adrenalina e testosterone dai bicipiti palestrati e dal torso tatuato. Dopo un esordio da solista che dice già tutto il titolo, HOT ANIMAL MACHINE, assembla la Band e sarà una delle più formidabili (non proprio gioiosa, ma tant'è) macchine da guerra a battere i palcoscenici americani ed europei negli anni '90. Annichilente e nel contempo elettrizzante l'impatto, sia visivo che sonico, con un Iggy Pop culturista che rimbalza in scena come impazzito, per poi assumere pose scultoree, e dietro il gruppo che pompa un hard che dire massiccio è poco e però ha un drive quasi funk e nelle pieghe sorprendenti raffinatezze jazz. LIFE TIME, DO IT (in parte dal vivo e con una travolgente cover dell'antico canto di battaglia dei Pink Fairies che lo intitola), HARD VOLUME e TURNED ON (da uno spettacolo a Vienna) sono i montanti che preparano il terreno al gancio da KO di THE END OF SILENCE: apocalisse nutrita dal dolore per la tragica fine di un intimo di Rollins, Joe Cole, assassinato sotto gli occhi del cantante.

Rush

Moving Pictures

(Anthem, 1981)

Nel 1980 e con l'album prima di questo, PERMANENT WAVES, i canadesi Rush aggiornavano parzialmente il loro sound alla new wave montante, asciugando certi eccessi prog, concedendosi persino qualche spiazzante ritmica in levare. Soprattutto, aggiornavano precedenti record di vendite che nondimeno i lavori successivi stracceranno, con stupefacenti apici in piena era grunge/crossover. Una volta di più in controtendenza, anche se va detto che uno dei gruppi cardine (non a caso: probabilmente il più sofisticato) di area funk-metal rivendicherà sempre con orgoglio un'ascendenza Rush: leggere una qualunque intervista ai Primus (non a caso 2: un altro power trio) per verificare. Oppure puntare le parti centrale e finale dello strumentale *YYZ* per avere la certificazione ultima di tale influsso. Laddove James Hetfield non ha mai nascosto (non potrebbe) che il riff di *Welcome Home (Sanitarium)* dei suoi Metallica fu preso da una *Tom Sawyer* che ricorda anche tanto ma tanto gli oscuri Pavlov's Dog. Il disco scivola ogni tanto sulle bucce di banana di un synth sopra le righe o di un assolo di elettrica inutilmente virtuosistico, ma sa anche essere misurato: in una *Limelight* di epicità non tronfia e fenomenale incisività pop; in una *Witch Hunt* che è forse il più bell'apocrifo Black Sabbath di sempre.

The Ruts

The Crack

(Virgin, 1979)

Nei tre anni trascorsi dalla loro aggregazione alla morte per overdose – luglio 1980 – del ventiseienne cantante Malcolm Owen, i Ruts hanno saputo bruciare le tappe, segnalandosi come una delle più valide realtà del punk dell'epoca: un punk che, nel caso specifico, aveva tra le sue migliori qualità il carisma vocale e scenico dello stesso Owen e le sporadiche ma sempre azzeccate contaminazioni con il reggae. Al di là del successivo percorso come Ruts D.C. dei tre superstiti (il chitarrista Paul Fox, il bassista John Jennings e il batterista Dave Ruffy), la carriera del quartetto londinese fu dunque breve ma intensa. A documentarla in modo impeccabile, oltre a numerosi lavori postumi, questo LP dove gli echi ancora vibranti del '77 e l'amore per un r'n'r aggressivo ma costruito con abilità e buon gusto si fondono in composizioni ruvide ed energiche ma anche calde e avvolgenti, che interpretano gli insegnamenti dei Clash senza timori reverenziali e alla luce di un'ispirazione vivace; si fanno notare soprattutto le trascinanti *Babylon's Burning* e *Something That I Said*, che raccolsero buoni riscontri come singoli, il grintoso reggae *Jah War* e altri piccoli inni come *Dope For Guns*, *S.U.S.*, *Savage Circle* e *Human Punk*.

Sam & Dave

Soul Men

(Stax, 1967)

Riferisce quell'uomo fededegno di Peter Guralnick che nelle loro esibizioni Sam & Dave "univano la frenesia gestuale di James Brown e il dinamismo vocale di Wilson Pickett a vigorose armonie gospel". Concerti di fama leggendaria e basti dire che i nostri eroi fecero un intero tour andando sul palco prima di Otis Redding surclassandolo a tal punto che costui pregò la sua agenzia di non scritturarlo mai più "con quei due bastardi". Basti dire che su di loro John Belushi e Dan Aykroyd modelleranno i Blues Brothers. *Soul Man* in molti l'hanno sentita per la prima volta dai Fratelloni. L'originale è recuperabile su questo album quasi omonimo, terzo pannello di un trittico i cui primi due erano stati, l'anno prima, HOLD ON, I'M COMIN' e in quello stesso favoloso 1967 DOUBLE DYNAMITE. Titolo sufficientemente esplicativo quest'ultimo, no? Perché sarà pur vero che gli spettacoli erano un'altra cosa e però i dischi in studio non sono niente male. DOUBLE DYNAMITE ha magari più apici (è il disco di *When Something Is Wrong With My Baby*, *Soothe Me*, *I'm Your Puppet*) ma SOUL MEN funziona meglio come album e comunque dopo l'inizio più squisitamente vanaglorioso da *Bo Diddley* in poi si potrebbe permettere tutto. Chi nulla possiede, più che una raccolta è bene che cerchi prima questo LP e quindi gli altri due citati.

Santana

Santana

(Columbia, 1969)

A riassumerlo fa girare la testa il 1969 dei Santana e tanto per cominciare perché era allora, a latere di registrazioni partite in gennaio e subito ferme a causa di un non trascurabile inconveniente (il percussionista Marcus Malone arrestato per omicidio), che i Santana diventavano gruppo vero, non più il leader Carlos e una raccogliticcia compagnia. Si faceva paritario il sodalizio con il tastierista Gregg Rolie. Prendeva forma, con gli arrivi del batterista Mike Shrieve e dei percussionisti Mike Carrabello e José Chepito Areas, la ritmica più poliritmica che si ricordi nel rock. Unione di blues, soul e psichedelia, con un tocco di jazz, tanta Africa e radici saldamente affondate nel pop e nel folk chicani, e alchimia delicatissima proprio per l'abbondanza di componenti, il progetto Santana reggerà artisticamente fintanto che egocentrismi e vizietti da star non provocheranno una fuoriuscita via l'altra. I Santana saranno grandi fin quando il timone sarà tenuto assieme da Carlos e Rolie, il cui organo dal groove grasso e dinamico è il mattatore principe – più della chitarra elettrica – in questo esordio. Che volava al numero 4 nelle classifiche USA, ove lo sculettante funk *Evil Ways* nella graduatoria dei singoli si arrestava al 9, dopo che il gruppo in agosto aveva trionfato a Woodstock con l'apoteosi percussiva di *Soul Sacrifice*.

Savage Republic

Ceremonial

(Independent Project, 1986)

Negli ’80, con momento-clou da metà decennio, Los Angeles divenne teatro di una particolare scena (molto) underground della quale facevano parte alcune decine di gruppi dediti a commistioni più o meno originali e stralunate di generi diversi. Negli studi spesso casalinghi di questi occulti alchimisti di suoni si mescolavano così psichedelia di sapore bucolico e new wave ombrosa, avanguardie ipnotico-minimaliste ed etno rock, melodie leggiadre e arrangiamenti spigolosi, con l’obiettivo di dar vita a brani imbevuti di spiritualità terrena che cullassero in una sorta di trance. Leader di questa autentica corrente artistica che ha avuto tra i suoi esponenti di maggior spicco anche 17 Pygmies, Drowning Pool, Red Temple Spirits e Shiva Burlesque, i Savage Republic di Bruce Licher, che dopo la furia tribal-rumorista degli esordi si convertirono a musicalità pacate e oniriche, benché incisive sul piano ritmico. CEREMONIAL, dal titolo eloquentissimo e dagli arditi intrecci di percussioni, tastiere, strumenti tradizionali (mandolino, dulcimer), chitarre e voci, è il secondo dei quattro album di studio editi dall’ensemble nella sua prima fase di carriera: il più intenso, il più immaginifico, il più enigmatico e affascinante.

Gil Scott-Heron

Reflections

(Arista, 1981)

Fra i diciannove e i ventitré anni Gil Scott-Heron, nativo di Chicago ma adottato da New York, pubblica due romanzi – *The Vulture* e *The Nigger Factory* – e un'antologia di versi – *Small Talk At 125th & Lenox* – che riscuotono il plauso della critica. Identica sorte per il debutto discografico, che ha lo stesso titolo della raccolta di poesie e contiene il brano cui la fama del Nostro è più legata, *The Revolution Will Not Be Televised*. Apoteosi di vis polemica pressoché coeva delle tirate dei Last Poets e dei Watts Prophets e con esse progenitrice di tutto il rap politicizzato. Ottimi gli altri due 33 giri su Flying, PIECES OF A MAN e FREE WILL, sofisticati intrecci di soul e funky, jazz e rhythm'n'blues rispettivamente del 1971 e del 1972, così come l'unico LP griffato Strata East e co-firmato dal fedele Brian Jackson, WINTER IN AMERICA, del 1973. Scott-Heron farà uscire altri cinque lavori in studio, tutti pregevoli, prima di consegnare alle stampe nel 1981, con REFLECTIONS, il suo capolavoro. Un altro WHAT'S GOING ON a dieci anni esatti da quello di Marvin Gaye, legame rivendicato con una ripresa di *Inner City Blues* morbida nel porgersi quanto feroce nella sostanza.

Bob Seger And The Silver Bullet Band

Live Bullet

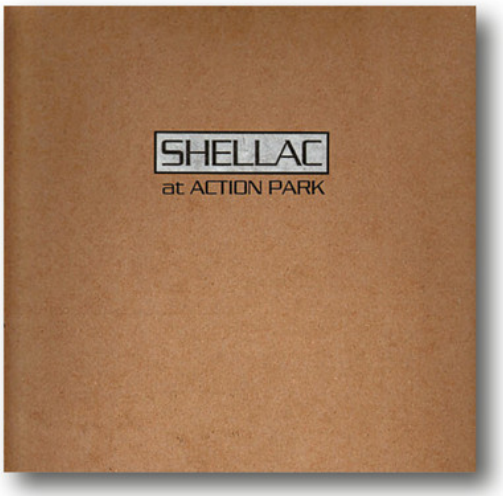
(Capitol, 1976)

Bell'esemplare di performer selvatico e proletario, Bob Seger è rimasto legato all'immaginario di quegli anni '70 che lo hanno visto protagonista di rilievo nell'arena del rock più "classic", metropolitano e stradaiolo allo stesso tempo. All'epoca è uno Springsteen meno raffinato, ma con poco o nulla da invidiare a Bruce in fatto di energia. Già nel decennio successivo diventerà la quintessenza del rocker imbolsito, mal vestito e con capelli improponibili, che tenta maldestramente di stare al passo con i tempi. In quelli dopo ancora, verrà ricordato solo da qualche aficionado irriducibile. E anche questi converrà sul fatto che il meglio di questo orgoglioso figlio di Detroit stia tutto qui, negli anni a cavallo tra il '74 e il '77, in una manciata di dischi che vede al centro questa potente, tiratissima testimonianza dal vivo, registrata proprio nell'amata Motor City. Spronato dal tifo casalingo, Seger e la sua band "della pallottola d'argento" (anche il nome sembra arcaico, oggi) ci danno dentro con brani autografi e versioni strepitose di *Nutbush City Limits* (Tina Turner), *I've Been Working* (Van Morrison) e *Bo Diddley* (di, guarda caso, Bo Diddley). Rock, funk e soul fusi assieme in una lega d'acciaio.

Shellac

At Action Park

(Touch & Go, 1994)



Band che più di ogni altra ha contribuito a modernizzare il concetto di power trio, gli Shellac iniziavano in maniera informale nel 1992, quando un personaggio scomodo come Steve Albini (chitarrista e cantante già in Big Black e Rapeman; produttore abilissimo dotato di un tocco immediatamente riconoscibile) reclutava nel sottobosco indipendente americano il batterista Todd Trainer e il bassista Bob Weston. Spianata la strada con un terzetto di singoli, AT ACTION PARK poneva con maestria in seguito ineguagliata le fondamenta del math rock, evolvendo le precedenti esperienze di Albini grazie una sezione ritmica possente e comunque attenta alle sfumature e di uno spiccato equilibrio "algebrico" tra gli strumenti. Furia, abrasione e intensità sono di conseguenza incanalate dentro un rigore che trasfigura gli ZZ Top in chiave metropolitana (*Dog And Pony Show*) e alterna il cingolato martellare di *My Black Ass* alla rabbia a stento trattenuta da *Il Porno Star* e *A Minute*, lasciando libere di svilupparsi le strutture che in *The Idea Of North*, *Crow* e *Pull The Cup* mediano astrazione e concretezza. Il tutto senza smettere neanche per un minuto di essere politicamente – ma soprattutto musicalmente – scorretti.

Bim Sherman

Miracle

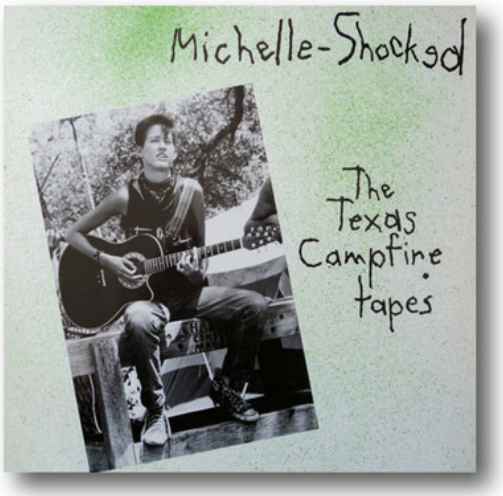
(Mantra, 1996)

Quel che si dice un titolo programmatico: MIRACLE. Un prodigio di soul inteso davvero come musica "dell'anima" e dunque nell'accezione più ampia del termine, quella che va da Marvin Gaye a Nick Drake. Molto nelle seriche corde vocali di Sherman e nei delicati pastelli acustici di un disco fatto di chitarre arpeggiate in bilico fra folk e blues, fondali di archi (splendidamente disegnati da un'orchestra di Bombay) e tappeti di tabla e percussioni assortite (intessuti dal maestro Talvin Singh) rinvia, appunto, al Nick Drake di FIVE LEAVES LEFT e BRYTER LAYTER, non ancora crocefisso dal male di vivere. Appena un fantasma il reggae, alla cui insegna si era svolta la precedente, lunga carriera del nostro uomo, che fa capolino solo in inflessioni che rimandano comunque agli interpreti giamaicani più influenzati da gospel e rhythm'n'blues, da John Holt a Beres Hammond, da Ken Boothe a quell'Horace Andy controparte di Sherman in un incontro al vertice datato 1982. Tempo di pubblicare una discutibile collezione di remix di questo stesso album e un seguito vero, WHAT HAPPENED, solo in parte all'altezza e l'artista assai prematuramente ci lasciava, nel novembre 2000, stroncato cinquantenne da un tumore.

Michelle Shocked

The Texas Campfire Tapes

(Cooking Vinyl, 1986)



Già il titolo del disco fa pensare a vecchi e polverosi nastri d'archivio, alla Library of Congress e a incisioni sul campo, a Pete Seeger e Alan Lomax. La ragazza che canta questi brani spogli eppure di enorme forza comunicativa è anch'essa un anacronismo vivente, negli USA degli anni '80: una hobo mezza punk e mezza Woody Guthrie, rappresentante di un nomadismo esistenziale e di un anarchismo politico che agli occhi dei benpensanti la rendono un soggetto ben poco raccomandabile. Michelle Shocked non è una popstar che si atteggia a ribelle; è una donna normale che resiste, con la sua vita e le sue canzoni. Uno scricciolo fatto di granito e di dolcezza, che quando fa viaggiare sicura le dita sulle corde e canta con quell'accento entusiasta e quasi infantile potresti stare ad ascoltarla per ore. Ne saranno rimasti incantati anche gli spettatori del concerto improvvisato che tenne al Kerrville Folk Festival, ovviamente in Texas, e che qualcuno ebbe la magnifica idea di registrare con un walkman, grilli e camion che passano compresi. Diventerà l'esordio discografico di Michelle, pochi mesi dopo, e a distanza di tanti anni ancora stringe il cuore per l'innocenza e l'abbandono sprigionati dalle sue ballate acustiche.

Sigur Rós

( )

(Fat Cat, 2002)

Alcuni artisti utilizzano il mistero come un paravento e altri vi racchiudono la chiave per l'immortalità. Vale la seconda opzione per gli islandesi Sigur Rós ("rosa della vittoria", nella loro lingua: canteranno comunque a lungo in un idioma inventato), che esordiscono nella seconda metà dei '90 protetti dalla Bad Taste che tempo addietro aveva benedetto i primi passi dei compatrioti Sugarcubes. Anche questa ennesima stravaganza giunta dall'isola nordica affascina, stavolta amalgamando progressive e post-rock umanizzato in trame avvolgenti ma mai svenevoli, concentrandosi sull'essenza del suono e sulla dinamica tra crescendo e sospensioni, rumore e liturgia.
Dopo un tour mondiale che ne rafforzava ulteriormente l'intesa, la coraggiosa formazione sintetizza la propria natura dividendo ( ) in metà distinte ma complementari, come le parentesi evocate dal titolo. Con trentasei secondi di silenzio "da vinile" nel mezzo, i Sigur Rós sistemano saggi di malinconia epica nella prima parte, consacrando il resto del programma a umori più oscuri e lasciando alla conclusiva *Popplagið* il compito di incarnare una magia rimasta da allora ineguagliata. Sufficiente per la loro iscrizione tra i nomi importanti degli anni 2000.

Thee Silver Mt. Zion

Born Into Trouble As The Sparks Fly Upward

(Constellation, 2001)

Nato come progetto parallelo dei Godspeed You! Black Emperor, il trio composto da Efrim Menuck (voce, chitarra, piano), Sophie Trudeau (violino) e Thierry Amar (basso) cammina da subito con le proprie gambe. Allargatala formazione a sei elementi e prelevati gli ospiti dalla fiorente scena di Montreal, in questa seconda opera l'ensemble approda a una colonna sonora immaginaria che, traendo linfa dal folk e dalla classica, dipana lenta ma inesorabile apocalissi interiori; e che, in punta di pianoforte, apre tessiture dense ed evocative su risacche di archi e percussioni. Dalla tensione che cresce senza risolversi di *Sisters! Brothers! Small Boats Of Fire Are Falling From the Sky!*, dalla liturgia struggente *Could've Moved Mountains…*, dal western lunare *This Gentle Hearts Like Shot Bird's Fallen* affiorano una trasfigurazione di melodie popolaresche da dopobomba e un blues inteso come condizione dell'essere e restituito alla realtà. È una musica colma di spiritualità che tra pause e riverberi ti spazza via, mentre un'ugola umanissima graffia l'anima; una musica priva di distacco come di melodramma e retorica che smentisce chi considera il post-rock un mero sfoggio di intellettualismo e freddezza.

Nina Simone

The Essential

(RCA, 2011)

Non si sa mai dove collocarla Nina Simone. Di solito nelle enciclopedie la catalogano alla voce "jazz", negli scaffali dei negozi spesso la sistemano nel soul e lei, che era nata come concertista di musica classica, detestava entrambe le etichette. Salvo poi suonare e cantare con grande disinvoltura il folk e il blues come il gospel o lo spiritual o il r'n'b, o inventarsi una perfetta canzone pop. Pianista sublime e ultima di una serie di grandi voci femminili che ha incluso Billie Holiday, Ella Fitzgerald, Dinah Washington, la donna nata nel 1933 Eunice Kathleen Waymon e scomparsa nel 2003 sapeva confrontarsi con la medesima disinvoltura con Kurt Weill e i Bee Gees, Gershwin e i Beatles, Jacques Brel e Screamin' Jay Hawkins, è stata coverizzata dagli Animals, campionata da mezza nazione hip hop, idolatrata da Jeff Buckley che da lei imparava forse più che dal padre. Nella marea di raccolte disponibili attualmente, perlopiù divise (quelle serie) per periodi e case discografiche, questa doppia THE ESSENTIAL è l'unica a trarre materiali dai cataloghi di tutte le etichette tranne una (la prima, la Bethlehem; ecco perché manca all'appello *My Baby Just Cares For Me*) per le quali incise questa donna dal carattere difficile quanto era immensa un'arte impossibile a riassumersi in ventinove brani. Qui ci si va però ragionevolmente vicini.

Slayer

Reign In Blood

(Def Jam, 1986)

Tenuti da molti a distanza per via delle loro presunte (?) simpatie naziste e per altre prese di posizione equivoche, gli Slayer fanno comunque parte della élite del thrash metal – i cosiddetti Big Four – assieme a Metallica, Megadeth e Anthrax. Sul piano strettamente musicale, il quartetto guidato dal bassista/cantante Tom Araya non può essere infatti discusso, né per la continuità (dal 1982 della nascita nessun suo disco è meno che dignitoso), né tantomeno per il peso delle sue intuizioni. Al ruolo di mito, gli Slayer sono giunti con questo quarto album di studio, il primo per la Def Jam di Rick Rubin (che produce): una sorta di testo sacro, "in sintonia" con la blasfemissima immagine di copertina, per generazioni di adepti del metal più estremo. Solo dieci brani per neppure mezz'ora che hanno cambiato per sempre il volto dell'hard, tra cavalcate *speed*, bruschi cambi di tempo e furibonde esplosioni di genuina follia compositiva e strumentale; il tutto avvolto in un'aura di morbosità e degenerazione in chiave macabro-ritualistica ben rispecchiata da titoli come *Angel Of Death*, *Necrophobic*, *Altar Of Sacrifice*, *Criminally Insane*, *Postmortem* o *Raining Blood*. Per il gruppo californiano, il Paradiso poteva decisamente attendere.

Sleaford Mods

Divide And Exit

(Harbinger Sound, 2014)

Rispondendo a chi lo accusa di usare un linguaggio osceno nei testi degli Sleaford Mods, Jason Williamson ha chiarito che "è il modo in cui parlo, non banale turpiloquio del cazzo". E in questa frase meravigliosamente tautologica c'è già tutto lo spirito di Williamson e del suo sodale Andrew Fearn, i due *dropout* ultraquarantenni che dal 2009 portano in giro con la sigla Sleaford Mods le loro "tirate electro-punk-hop minimaliste per la classe lavoratrice". I monologhi feroci, caustici, spietatamente realistici ma anche intrisi di acre ironia e di acuti riferimenti alla cultura pop di Jason, appoggiati sul tappeto sintetico steso da Andrew (che dal vivo sembra beatamente occupato a bere birra e fumare, pigiando qualche tasto a caso ogni tanto) mettono in scena la vita agra di una *working class* ormai estesa ben al di là di quello che una volta si chiamava proletariato, raccontando gli anni della crisi come solo un Mark E. Smith giovane avrebbe saputo fare. DIVIDE AND EXIT è l'album centrale e più rappresentativo di una discografia forse fin troppo estesa. La formula del duo di Nottingham, efficace ma a forte rischio di usura e ripetitività, qui è ancora nel pieno del suo gaglioffo splendore.

Small Faces

Small Faces

(Immediate, 1967)

Sebbene parecchi li conoscano solo come la band che ha fatto da palestra al cantante/chitarrista Steve Marriott (futuro Humble Pie), e che dopo lo scioglimento del 1969 avrebbe fornito a Rod Stewart tre Faces su quattro, gli Small Faces sono stati fra i più ispirati rappresentanti del pop/beat inglese dei ’60, nonché una fondamentale influenza per il Britpop degli anni ’90. Lo dimostra soprattutto quest’album, il secondo in assoluto (o il terzo: dipende da come si considera FROM THE BEGINNING), primo edito dall’etichetta di Andrew Loog Oldham dopo il congedo dalla Decca, dove le originarie radici nere si legano a schemi di indirizzo psichedelico e ad arrangiamenti ricchi e raffinati. Assieme al successivo e più elaborato OGDEN’S NUT GONE FLAKE è l’ideale manifesto di un gruppo creativo, ispirato e persino coraggioso, sebbene in scaletta non siano inclusi i tre singoli – *Here Comes The Nice*, *Itchycoo Park* e *Tin Soldier*, contenuti però nella stampa americana THERE ARE BUT FOUR SMALL FACES – che resero il magico 1967 dei quattro londinesi ancor più policromo e memorabile. Saggia allora la decisione della Castle di confezionare, nel 1997, una ristampa in CD che raccoglie tutti i diciannove episodi di entrambe le versioni.

Elliott Smith

Either/Or

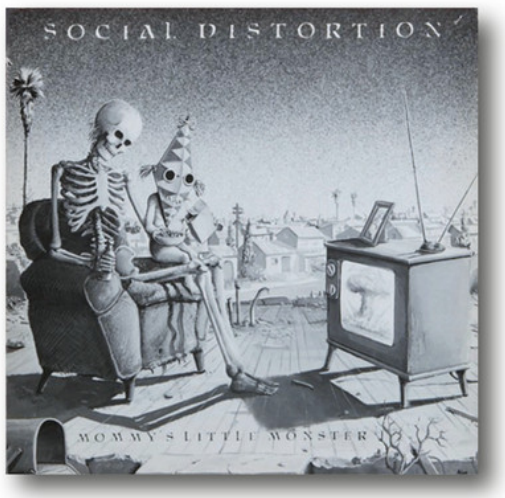
(Kill Rock Stars, 1997)

Brucerà in eterno, la ferita lasciata dal suicidio di Elliott Smith, per la drammaticità dell'accaduto e per la perdita di un talento con pochi eguali nell'ultimo trentennio. Elliott era uno scrittore di canzoni dalla penna cristallina e delicata, una sorta di Alex Chilton – ascoltare qui *Rose Parade* – quando non un John Lennon – idem *Pictures Of Me* – cresciuto con il punk. Nato in Oregon, da adolescente milita nei modesti indie rocker Heatmiser e dopo la separazione pubblica due lavori ben più che semplicemente promettenti: ROMAN CANDLE esce per una piccola etichetta locale mentre l'omonimo, intenso successore sancisce il passaggio alla Kill Rock Stars. Lo stesso marchio benedice una dozzina di canzoni che testimoniano una maturazione da applausi apprezzata anche dal regista Gus Van Sant, che utilizzava alcuni brani per il film *Will Hunting*. Smith otteneva così una *nomination* all'Oscar e un contratto major, ma dopo gli splendidi FIGURE 8 e XO e un altro album quasi completato, a ottobre del 2003 veniva trovato esanime nel suo appartamento. Nel profondo, rimaneva l'anima fragile e straziata responsabile della bellezza delle *Alameda* e *Ballad Of Big Nothing*, delle *Say Yes* e *Between The Bars* qui eternate.

Social Distortion

Mommy's Little Monster

(13th Floor, 1983)



Il debutto dei Social Distortion è uno dei massimi capolavori del punk anni '80, e non solo nel ristretto (?) ambito della California che al quartetto ha dato i natali. Un punk che, pur non lesinando in compattezza ed energia, rifiuta gli eccessi di violenza e abrasività tipici del classico hardcore per affermare il suo naturale legame con le più pure radici del rock'n'roll. E un punk che esalta la sua indole calda e sanguigna in brani di raro lirismo, splendidi anche per quanto concerne i testi – autentica poesia di strada – cantati con meravigliosa enfasi dal chitarrista e indiscusso leader Mike Ness e i guizzi della sei corde di Dennis Danell. Ruvido ma melodico, istintivo ma studiato nei minimi dettagli, irruente ma mai troppo feroce, MOMMY'S LITTLE MONSTER è l'album ideale per smentire la tesi che tra hardcore e tradizione debba esserci necessariamente frattura: a esporre in modo inequivocabile il concetto, nove episodi dove trascinanti punk'n'roll (*The Creeps*, la traccia omonima, *Anti-Fashion*, *Telling Them*) si alternano a brani meno serrati ma sempre vibranti (*It Wasn't A Pretty Picture*, *Moral Threat*); a ribadirlo, i due estratti da singoli aggiunti nella ristampa in CD, l'avvolgente ballata *Playpen* e l'irresistibile cover di *Under My Thumb* dei Rolling Stones.

Soft Machine

Third

(CBS, 1970)

L’opera più memorabile dei Soft Machine trae consistenza dalla sintesi di due anime in opposizione. Incassata la dipartita del bassista Kevin Ayers con VOLUME TWO, che nel ’69 saldava il conto con una psichedelia in fondo più attitudinale che effettiva, il sostituto Hugh Hopper spostava gli equilibri mettendosi dalla parte del tastierista Mike Ratledge, favorevole al jazz contaminato di Miles Davis e alle reiterazioni minimali di Terry Riley; da par suo, Robert Wyatt si affidava invece a una candida vena di improvvisazione e spontanea raffinatezza. Ne conseguivano quattro facciate di jazz-rock limpido, lontano dagli stereotipi come pure dai virtuosismi che in futuro caratterizzeranno il genere. Sfilano tre strumentali estesi e complessi impreziositi da una sezione fiati prelevata dalla scena free londinese (*Facelift*, *Slightly All The Time*, *Out-Bloody-Rageous*) e una “canzone” favolosa, stupefatta e stupefacente come *Moon In June*, che in venti minuti racchiude uno dei vertici compositivi di Wyatt anticipandone una splendida carriera solistica condotta sulle ali di una totale libertà espressiva sconosciuta agli ex compagni. Già dall’ingessato successore FOURTH, della formazione resterà infatti poco più della sigla.

The Sonics

Here Are The Sonics!!!

(Etiquette, 1965)

Venticinque anni prima che il Nordovest degli Stati Uniti sputasse fuori il grunge, c'era già chi da quelle parti faceva quasi lo stesso rumore dei Boeing che venivano costruiti nelle fabbriche di Seattle. I Sonics sono stati il gruppo più violento e rumoroso prodotto dall'America post-British Invasion e pre-hard rock. Nessun'altra band di beat e r'n'b ha portato la lezione di Little Richard e Chuck Berry sull'orlo dell'abisso come loro: ancora negli anni '80, decennio in cui la nuova generazione di gruppi garage li ha presi a modello assoluto, quando scattava in qualche concerto una cover dei Sonics era il segnale che stava per scatenarsi il caos. Una potenza belluina perfettamente racchiusa nell'esordio del 1965, nel quale devastano alla loro maniera classici della prima era rock'n'roll come *Money*, *Walkin The Dog*, *Roll Over Beethoven*, *Do You Love Me*. Ma sono soprattutto gli originali scritti dai *bad boys* di Tacoma a diventare inni punk *ante litteram*: si chiamano *Psycho*, *Strychnine*, *The Witch*, *Boss Hoss*. Il secondo album BOOM (1966) prosegue sulla stessa linea, mentre piuttosto deludente sarà INTRODUCING THE SONICS del 1967. A quel punto si era già in epoca hippie, e loro con pace a amore c'entravano meno di zero. In compenso, si toglieranno qualche soddisfazione quando ritorneranno – bene – in pista vari decenni dopo

Soundgarden

Superunknown

(A&M, 1994)

Led Sabbath: così Art Black, uno dei primi a scriverne, ribattezza i Soundgarden. Definizione calzante, ché nei Soundgarden molto dei Black Sabbath (i pattern ritmici di sapore tenebrosamente ossianico) e dei Led Zeppelin (la chitarra insieme lirica e lancinante di Kim Thayil e la bellissima voce del trasformista Chris Cornell, tesa a empirei plantiani) si ritrova, ma non sufficiente a individuare con precisione i confini entro i quali la magmatica musica del quartetto si muove già allora, nel 1987, e continuerà a muoversi: che sono da un lato il migliore hard inglese a cavallo fra '60 e

’70 e dall’altra la new wave. Dal primo viene mutuata l’energia, dalla seconda la nausea esistenzialista di seconda mano. Aggiungete ricordi di psichedelia e converrete che l’etichetta di revivalisti attaccata all’inizio ai Soundgarden non ha giustificazioni. Fra i primi a comparire alla ribalta e indicati come i più probabili candidati al grande successo fra i gruppi di Seattle, i Nostri vengono in parte frenati da una sfortunata congiuntura temporale: BADMOTORFINGER (comunque doppio platino) e NEVERMIND escono a pochi giorni l’uno dall’altro. Si prenderanno la rivincita con SUPERUNKNOWN, sospinto dal sensazionale pop all’acido lisergico di *Black Hole Sun* al numero uno della classifica americana.

Sparklehorse

Vivadixiesubmarine transmissionplot

(Capitol, 1995)

Qualcosa, forse, si poteva già intuire tra le pieghe di questo disco. Nella voce di Mark Linkous (“gli” Sparklehorse saranno sempre e solo lui con musicisti diversi di contorno) vibra una nota di malinconia assoluta, quasi cosmica. La si avverte nitidamente in ballate narcolettiche e distaccate come *Homecoming Queen*, *The Most Beautiful Widow In Town*, *Spirit Ditch*, *Sad And Beautiful World* (i titoli valgono, come prova?). E si rivela quasi insostenibile in *Saturday*: la canzone più triste del mondo, quella che il Neil Young di *On The Beach* non è riuscito a scrivere. Ma anche nei pezzi più movimentati – il power pop increspato di fragilità di *Rainmaker* e *Someday I Will Treat You Good* – c’è la sensazione di qualcosa di non detto, di un’ombra che oscura anche i rari momenti di sole. Nel 1995, quando uscì questo esordio, si attribuì tutto ciò e altro – l’impenetrabilità delle liriche, la voce filtrata, gli arrangiamenti cigolanti – a una scelta artistica, all’estetica dell’opacità e dell’identità sfocata che allora andava per la maggiore nell’indie rock americano, ma si sarebbe capito da lì a poco quali demoni celasse Linkous dentro di sé. Gli stessi che l’avrebbero portato a spararsi un colpo di fucile al cuore, quindici

anni dopo.

The Specials

The Specials

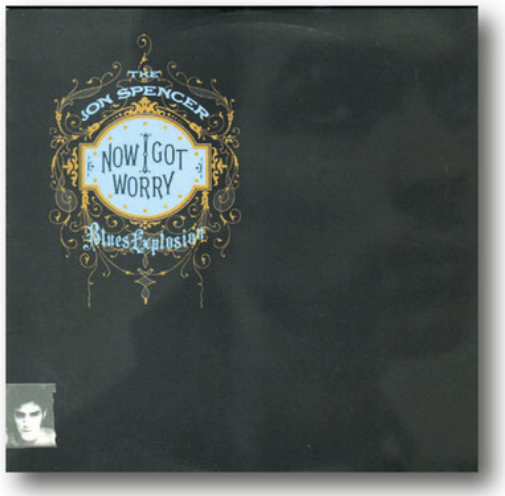
(2 Tone, 1979)

Cappello da gangster, occhiali da sole, cravatta sottile, completo impeccabile come le scarpe a punta: tripudio di bianco e nero, quella dell'omino scelto come simbolo dall'etichetta 2 Tone è immagine stilosa come poche se ne ricordano. Sono un tripudio di bianco e di nero anche gli Specials, qui al debutto in lungo, ed è invincibilmente stilosa, nella sua sublime vigoria, la musica che suonano. Nella Gran Bretagna tormentata da tensioni razziali dei tardi '70 gli Specials si schierano già solo con il loro essere un combo multietnico. Declinano uno ska raffinato e sanguigno insieme, che si richiama ai padri Skatalites tenendo conto del fatto che nel frattempo c'è stato il punk. Sensibilità pop marcatissima e produzione adeguata alla bisogna di un certo Elvis Costello. MORE SPECIALS offrirà replica convincente e ancora mediamente festaiola, ove il singolo *Ghost Town*, spettrale come da titolo e bellissimo (e primo in classifica), sarà dolente dichiarazione di resa. Lasciato solo da una diserzione generale che inscenerà i non trascendentali Fun Boy Three, il leader Jerry Dammers darà vita agli Special A.K.A., titolari nel 1984 dell'inno *Free Nelson Mandela* e del pregevole IN THE STUDIO.

The Jon Spencer Blues Explosion

Now I Got Worry

(Matador, 1996)



Sarebbe interessante sapere cosa pensa un serio appassionato di blues e rock-blues della Jon Spencer Blues Explosion. Probabilmente peste e corna, nonostante la devozione assoluta per la musica del diavolo sbandierata in ogni modo possibile dalla band. Il punto è che le dodici battute, per l'ex leader dei Pussy Galore e dei suoi compagni di avventure Russell Simins (batteria) e Judah Bauer (chitarra), sono l'ispirazione di un progetto assolutamente postmoderno di riconfigurazione della materia sonora e, al di là delle tonnellate di sudore profuso sul palco e l'energia belluina della musica, poche band di matrice punk hanno avuto lo stesso approccio "concettuale" della Blues Explosion. Il blues, il funk, il soul e naturalmente il r'n'r sono una miniera di spunti da cui attingere per mettere in scena l'eterna rappresentazione del rock (ecco spiegata la ridondanza delle formule da imbonitore dello show business, "*ladies and gentlemen, the fabulous most groovy…*"). NOW I GOT WORRY è il disco della consacrazione spenceriana, e benché privo delle tentazioni hip hop del precedente e ottimo ORANGE, è forse quello che più di tutti dà l'idea di quanto siano devastanti i concerti di questo terzetto di guastatori.

Spirit

The Family That Plays Together

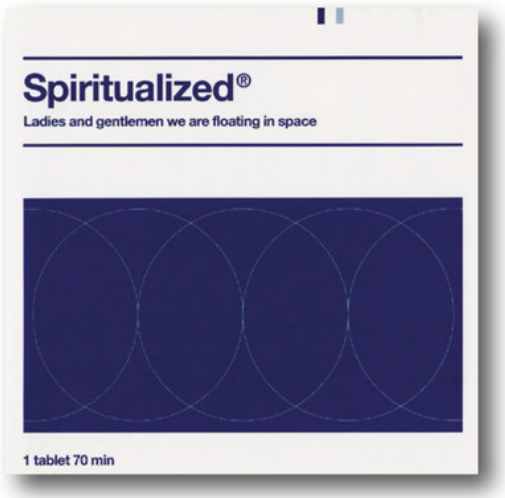
(Ode, 1968)

Album di pura magia l'omonimo debutto degli Spirit di Los Angeles, dalle prime ticchettanti battute e dall'ondivaga melodia di *Fresh Garbage* – brano subito ripreso dai Led Zeppelin – al suggello "in jazz" *Elijah*, passando per la perfetta fusione fra Beatles e Pink Floyd di *Uncle Jack* e il raga *Girl In Your Eye*, l'ipnosi pop di *Topanga Windows* e la circolare cantilena *Water Woman*. A proposito di Zeppelin: per *Stairway To Heaven* si "ispireranno" al primo classico firmato dal giovanissimo chitarrista Randy California, *Taurus*. A consegnare definitivamente gli Spirit alla storia del rock provvede entro l'anno THE FAMILY THAT PLAYS TOGETHER. Ventiduesimo nella classifica di "Billboard" dopo avere fruttato un numero 25 con il singolo fra r'n'r e r'n'b *I Got A Line On You*. Rimarrà l'unico successo del gruppo, ma ci sono gioielli nel forziere del secondo Spirit di caratura superiore: il sogno lisergico *It Shall Be*; una favolistica *The Drunkard*; una *Darlin If* che è come se Dylan fosse stato il quinto di CSN&Y; una *Jewish* che dispensa fragranze etno; una *Aren't You Glad* nel cui perentorio finale chitarra solista e ottoni si rincorrono. In rampa di lancio per lo stardom, la casa discografica sconsigliava ai nostri eroi di esibirsi a Woodstock. Ci sono treni che passano una volta. Non andrai più da nessuna parte, se li perdi.

Spiritualized

Ladies And Gentlemen… We Are Floating In Space

(Dedicated, 1997)



Annunciato, rinviato, remixato, remixato di nuovo, rinviato, remixato, il secondo oppure terzo album del gruppo post-Spacemen 3 di Jason Pierce vedeva la luce a cinque anni da LAZER GUIDED MELODIES, a due dall'interlocutorio PURE PHASE (uscito a nome Spiritualized Electric Mainline). Raramente un'attesa, pur fiduciosa, è stata mai premiata così generosamente. Il PET SOUNDS degli anni '90, o all'incirca. Per essere più circostanziati: un PET SOUNDS in cui al genio di Brian Wilson si univano quelli di Lou Reed, Sun Ra, Miles Davis e Dr. John (quest'ultimo presente non solo in spirito). E davvero non si sa da dove cominciare per raccontare a chi non lo conosce un capolavoro siffatto, in cui mille influenze si mischiano – alle summenzionate tocca aggiungere come minimo Suicide e Beatles, Stooges ed MC5, Terry Riley e il gospel – e ciò nonostante quanto ne viene fuori sembra tuttora inaudito. I più attempati partano dall'inizio, dal brano che lo intitola: ritroveranno le emozioni del giorno in cui per la prima volta ascoltarono SGT. PEPPER'S. I più intrepidi dal *tour de force* di *Cop Shoot Cop*: 17'14" di delirio sonico tra New Orleans e il Valhalla a tal punto lisergici che non serve assumere sostanze per avere visioni.

Bruce Springsteen

Born To Run

(Columbia, 1975)

Questo è il luogo ove le promesse fatte da GREETINGS FROM ASBURY PARK e THE WILD, THE INNOCENT & THE E STREET SHUFFLE vennero mantenute. Questo è il lavoro che infine giustificò le iperboli dei critici e la leggenda cresciuta attorno ai concerti. Un disco di rock classico e un classico della musica rock. Il primo con la E Street Band in formazione tipo, con Roy Bittan e Max Weinberg dentro a tempo pieno e Miami Steve Van Zandt a riscaldarsi a bordo campo, per poi entrare e segnare subito un punto decisivo con l'arrangiamento fiatistico di *Tenth Avenue Freeze-Out*. Il primo dalla produzione, se non esente da pecche, perlomeno accettabile. Il primo da cui non si potrebbe togliere nulla. Nonché l'ultimo dell'era Appel, il tempo degli equivoci, e il primo dell'era Landau. Album fra i più "cinematografici" che siano mai stati incisi, ricco di storie e personaggi che riuscirebbero a essere indimenticabili persino senza il supporto della musica, ma la musica naturalmente c'è ed un miracolo di sintesi: Phil Spector e Bob Dylan, Roy Orbison e i Creedence, e John Lennon, e Pete Townshend, e il rock'n'roll dei '50 e il soul e il rhythm'n'blues dei '60, e suggestioni latine e jazzy, tutto insieme, in un fluire di rimandi armonioso ed emozionante.

Steel Pulse

Handsworth Revolution

(Island, 1978)

La musica giamaicana trova il suo primo mercato internazionale in Gran Bretagna, dove la forte presenza di immigrati garantisce fin dai primi ’60 buone vendite per i dischi di ska e rocksteady. Logico che si arrivi presto alle prime produzioni locali, ma non ci sono nomi che meriti segnalare fino all’emergere nella prima metà dei ’70 di un formidabile poker di band dalle caratteristiche loro proprie che le distanziano dalle coeve produzioni di oltre Atlantico: in ordine di apparizione alla ribalta sono Cimarons, Matumbi e, con atto di nascita datato per entrambi 1975, i londinesi Aswad e gli Steel Pulse, da Handsworth, Birmingham. Fondato da tre amici di scuola, il cantante e chitarrista ritmico David Hinds, il chitarrista Basil Gabbidon e il bassista Ronnie McQueen, il gruppo registra un paio di 45 giri su etichette minuscole prima di espandersi a settetto con l’innesto di un tastierista, un batterista e due percussionisti e, in forza di un grande impatto live che gli ha procurato un seguito consistente e multirazziale, di rimediare un contratto con la Island. Primo prodotto dell’accordo è un album di impatto sensazionale: brillante la scrittura, solida la tecnica dei musicisti, strepitosi gli intrecci vocali e dal centro una vista sul mondo che potrebbe essere solo britannica.

Stereolab

Transient Random-Noise Bursts With Announcements

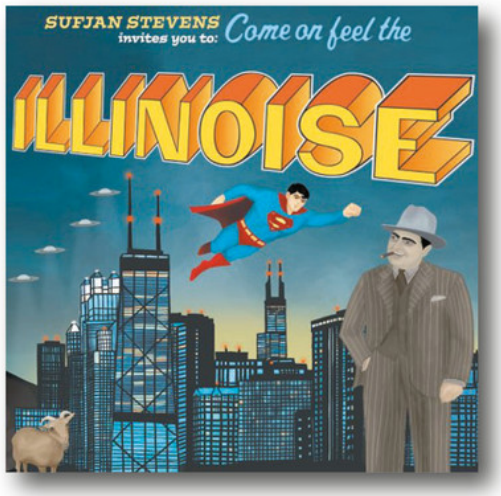
(Duophonic, 1993)

È un peccato che gli Stereolab abbiano inciso troppi dischi, ripetendo sino alla consunzione una formula che agli inizi brillava per originalità e fantasia. Un suono imitato da diversi epigoni (troppi, anche loro) ma mai eguagliato nella sua leggerezza pop-futurista. Sembra paradossale che uno dei gruppi più *avantgarde* degli anni '90 si cibasse quasi esclusivamente di suggestioni antiche, ma non lo è se si dà alla parola "modernariato" il suo senso più positivo. Se gli elementi che rientravano nello spettro *stereolabico* provenivano da vari passati diversi – psichedelia, krautrock, minimalismo, elettronica primitiva, colonne sonore italiane, pop *yé-yé* alla francese – il linguaggio che li ricombinava era quello di un futuro possibile. Nella nutrita discografia del "groop" (così si facevano chiamare) anglo-francese, guidato dall'ex Microdisney Tim Gane e da Laetitia Sadier, quest'album spicca per la grazia con cui il côté sperimentale si fonde con quello più pop, molto prima che certe soluzioni armoniche, di timbri e di arrangiamento si facessero maniera. E in più c'è *Jenny Ondioline*, il gioiello degli Stereolab: una cavalcata lunga venti minuti in uno spazio cibernetico e umanistico al tempo stesso.

Sufjan Stevens

Come On Feel The Illinoise

(Asthmatic Kitty, 2005)



Sufjan Stevens è la traduzione musicale perfetta dell'estetica ironica e postmoderna del cinema di Wes Anderson. Sembra sbucato fuori da un suo film, il tenero Sufjan, a cominciare da quel buffo nome esotico. Per le sue imprese vale il principio di sospensione dell'incredulità, lo stesso che ti fa accettare come una famiglia quasi normale i Tenenbaum. Altrimenti, come si potrebbe prendere sul serio uno che si accompagna con il banjo e che passa da un concept album elettronico sullo zodiaco cinese a uno ispirato a una linea ferroviaria di New York, da un box quintuplo a base di canzoni natalizie al folle progetto di incidere un album per ogni stato dell'Unione. Per ora è fermo a due: il Michigan e l'Illinois, cui è ovviamente dedicato questo disco, probabilmente l'espressione più felice – benché a tratti dispersiva – della sua surreale vena folk-pop. Tra ricordi di serial killer – *John Wayne Gacy, Jr.* – e strizzate d'occhio ai Peanuts, arrangiamenti bandistici e interludi strumentali, titoli che sembrano racconti brevi di David Foster Wallace e le sagome di Al Capone (e di Superman, poi sparito per questioni di diritti) in copertina, il ciclo di canzoni ideato da Stevens ammalia e confonde in egual misura.

Stiff Little Fingers

Inflammable Material

(Rough Trade, 1979)

Irlandesi di Belfast, gli Stiff Little Fingers hanno segnato il punk a cavallo fra gli anni ’70 e ’80 soprattutto con quest’album d’esordio, il primo edito da un’etichetta indipendente a entrare nei Top 20 britannici: un assalto al sistema compiuto con l’arma di un rock’n’roll tanto crudo, lancinante e disperato nelle strutture sonore quanto diretto nei testi *barricaderi* – a metà fra l’esorcismo delle tensioni del vivere in una terra devastata e la necessità di denunciarle al mondo intero – cantati con irrefrenabile furia dal leader Jake Burns su travolgenti intrecci di chitarre, basso e batteria. *Wasted Life*, *Law And Order*, *White Noise*, *Suspect Device* o *Alternative Ulster*, gli ultimi due pubblicati pure a 45 giri, sono pugni in faccia che non disdegnano qualche carezza melodica, così come la brutalizzazione della *Johnny Was* di Bob Marley rivela quanto il reggae possa essere incattivito. Un “materiale infiammabile” che la band non saprà riproporre nell’immediato prosieguo di carriera in ambito major, meno selvaggio e più incline al power pop. Sempre impeccabile, invece, quanto proposto sul palco, come il travolgente HANX! (Chrysalis, 1980) non mancherà da lì a poco di documentare.

The Stranglers

Black And White

(United Artists, 1978)

A seguire due album in cui flirtavano piuttosto esplicitamente con il punk, seppure con modalità peculiari, gli Stranglers virano verso una formula più sperimentale, che incarna alla perfezione lo spirito della cosiddetta new wave: non abiurando l'irruenza ma ponendola al servizio di canzoni eclettiche e imprevedibili come *Nice'n'Sleazy*, *Tank*, *Sweden* e *Death And Night And Blood*, costruite in massima parte su trame ruvide, tese, ossessive, cupe e glaciali. Conturbante e a suo modo stiloso come la splendida copertina ovviamente in bianco e nero, il suono esorcizza l'idea di contrasto suggerita dal titolo con gli arditi intrecci fra la chitarra duttile di Hugh Cornwell, il basso tellurico di Jean-Jacques Burnel, le fluide e fantasiose tastiere di Dave Greenfield – tutti e tre, a seconda dei brani, anche alla voce solista – e la batteria implacabile di Jet Black. Il quartetto britannico si manterrà su livelli qualitativi eccelsi fino alla chiusura dell'accordo con il gruppo EMI, nel 1982, per poi accentuare il processo di alleggerimento brillantemente avviato nel 1981 con LA FOLIE; il suo zenit creativo è comunque qui e nei successivi THE RAVEN (1979) e THE MENINBLACK (1981), il primo meno fosco e il secondo ancora più inquietante.

Swans

Soundtracks For The Blind

(Young God, 1996)

Concepito come testamento ed epitaffio della band che da una quindicina d'anni era tra gli esponenti di maggior rilievo dell'avanguardia rock newyorkese, SOUNDTRACKS FOR THE BLIND fu in realtà un addio solo temporaneo, perché a partire dal 2010 il cantante e chitarrista Michael Gira avrebbe ridato vita alla sua creatura. All'epoca, però, il (presunto) congedo fu credibilissimo e spettacolare, sia a livello di imponenza (due CD per oltre centoquaranta minuti di musica), sia per la capacità di condensare in ventisei tracce – da incisioni professionali fino a demo e spezzoni live, tutti assemblati razionalmente a mo' di colonna sonora – una vicenda che non aveva lesinato in dinamismo creativo. Tanto evocativi nelle architetture sonore quanto spesso terrificanti nei testi, gli Swans sono maestri dell'arte del chiaroscuro, profeti del macabro elevato al rango di poesia, cantori sommessi ma carismatici di una società (reale? immaginaria?) sull'orlo dell'Apocalisse qui delineata – con un approccio scientifico alla musica, ma non senza calore, fantasia e sentimento – tra pseudo-ambient industriale rumorosa e "disturbante" e suggestive solennità post-punk marchiate dalla voce profonda di Gira, tra folk visionari cantati da Jarboe e litanie strumentali diluite e ipnotiche.

System Of A Down

Toxicity

(American, 2001)

Esponenti di spicco del cosiddetto nu-metal, i System Of A Down hanno avuto il merito di concepire uno stile fortemente personalizzato, dove potenza ed estremismi si legano a inattese aperture melodiche, strutture stranite, pause evocative, deviazioni etniche – queste ultime retaggio delle origini armene dei musicisti – e testi *barricaderi*. Ne è esempio felicissimo questo secondo album, che vanta una lucidità progettuale e una coesione davvero invidiabili, oltre a una verve di scrittura che si esprime in quindici brani di breve durata (solo uno raggiunge i quattro minuti) impeccabilmente curati in studio dallo straordinario team Rick Rubin/Andy Wallace. Cattura l'attenzione, affascinando inesorabilmente, soprattutto il canto camaleontico di Serj Tankian, capace di passare con naturalezza dalle urla belluine al falsetto fino a toni melodrammatici senza dare – e il pericolo ci sarebbe – l'impressione della forzatura. Prima di un temporaneo "congelamento" da cui scaturiranno interessanti lavori solistici, il quartetto di Los Angeles confezionerà altri tre dischi validi e affini nelle scelte artistiche, ma nessuno ispirato e *cruciale* – anche per via dell'effetto-sorpresa – come TOXICITY.

Talking Heads

More Songs About Buildings And Food

(Sire, 1978)

Alla resa dei conti il debutto a 33 giri dei Talking Heads, 77, è disco da una canzone sola: *Psycho Killer* naturalmente, saltellare singultante fra ironia e nevrosi iscritto di diritto fra i classici della new wave dal primo "fa fa fa fa". Sarebbe bastata a rendere le Teste Parlanti degli interessanti minori. Maggiori li farà l'incontro con Brian Eno, che li vede a Londra in apertura dei soliti Ramones e si entusiasma. Non un innamoramento progressivo ma un colpo di fulmine quello fra lui e il leader del gruppo David Byrne – stessa introversione con tendenza all'esibizionismo, stesso retroterra culturale, stesso interesse in germinare per le musiche etniche – e i tre LP nei quali Eno sarà la quinta Testa si riveleranno fondamentali per l'evoluzione – l'ultima prima della perdita della centralità e dell'inizio dell'obsolescenza – del rock quanto l'altra trilogia eniana, quella congegnata a Berlino con Bowie. Che MORE SONGS sia un altro mondo rispetto a 77 si capisce immediatamente, dallo sferzante, militaresco tambureggiare di *Thank You For Sending Me An Angel*. Avanza al proscenio il funk e non fa prigionieri, percorso in crescendo rossiniano con come apice la resa acida e slabbrata di *Take Me To The River* di Al Green: gospel da vigilia di Giudizio Universale.

Talk Talk

Spirit Of Eden

(Parlophone, 1988)

Il gruppo che dopo la pregevole transizione THE COLOUR OF SPRING recapita "lo spirito dell'Eden" ha in comune solo il nome con gli artefici del techno-pop commercialmente fortunato e dotato di una certa classe delle arcinote *It's My Life* e *Such A Shame*. Si stenta a credere che alla fine degli '80 i Talk Talk potessero concepire un blues cameristico percorso da febbri psichedeliche e jazz, da oasi classiche e crescendo strumentali divenuti grammatica e sintassi del post-rock. Eppure è ciò che accade qui e nell'altrettanto sensazionale successore LAUGHING STOCK: le composizioni si dilatano in complessi orditi e, alternando pennellate di acquerelli a colpi di spatola, dipingono panorami su cui si staglia la voce cantilenante e confidenziale di Mark Hollis. Metamorfosi che lascia esterrefatti e idem un impressionismo sonoro che, per ricchezza di toni e magnificenza, aveva bisogno di un'anima affine a Mark come il polistrumentista e co-autore Tim Friese-Greene, che gli resta accanto anche quando la EMI straccia il contratto e la formazione passa alla Polydor. Prima di sparire dalle scene e infine dal mondo nel 2019, Hollis pubblicherà ancora un meraviglioso disco solistico omonimo sospeso tra haiku ambient, jazz e folk.

The Temptations

Psychedelic Soul

(Motown, 2003)

Formidabile, spericolato e schizofrenico il 1968 dei Temptations, anno in cui David Ruffin, la voce solista di tante canzoni consegnate alle classifiche e alla storia del soul dal 1964 in poi (da *My Girl* a *Ain't Too Proud To Beg*, da *Beauty Is Only Skin Deep* a *I Wish It Would Rain*), li lasciava, in disaccordo con la voglia di psichedelia dei compagni. Paradossale che a sostituirlo venisse chiamato Dennis Edwards, anch'egli assai più propenso alla forma della ballata pop. Paradossale che fossero due caramellosi album a mezzo con le Supremes i successoni natalizi dei ragazzi. Ma il sasso nell'acido stagno di *Cloud Nine* era stato gettato e più niente sarebbe stato lo stesso, anche se il gruppo ancora nel 1969 non avrebbe disdegnato di tenersi buoni due e opposti mercati e ci sarebbero stati altri LP insieme a Diana Ross e compagne. Null'altro che curiose minuzie, ormai, mentre questa monumentale raccolta doppia, con ventiquattro brani tratti da otto album e svariati singoli (periodo coperto 1968-1973), è la definitiva certificazione (parlano chiaro in tal senso classici come *Psychedelic Shack*, *Ball Of Confusion* e *Papa Was A Rollin' Stone*) che i Temptations convertiti al rock acido furono, nell'ambito, giganti con pari solo negli Sly & The Family Stone migliori e nei primi Funkadelic.

Them

The Complete Them: 1964-1967

(Legacy, 2015)

Comunemente si considerano i Them come il cantiere in cui Van Morrison pose le fondamenta della carriera in proprio. In realtà, nei due anni e mezzo in cui rimase assieme, la band di Belfast maltrattò blues e soul con il vigoroso piglio degli adolescenti frustrati che fraintendono genialmente una cultura. Proprio perché irlandesi, i Them mostrarono di aver proiettato quella cultura più in profondità rispetto ad altri colleghi della British Invasion, fin da poterla quasi "vivere" come i maestri americani. Sono allora anche questione di spirito e talento che si fondono, le cover che non temono confronti con gli originali (*I Put A Spell On You*, *I Got A Woman*, *Baby Please Don't Go*, il Dylan di *It's All Over Now*, *Baby Blue* campionato da Beck trent'anni dopo) e i brani autografi – in numero superiore alla media dell'epoca – appannaggio di Van, su tutti la celeberrima *Gloria* da manuale del garage-punk e le *Mystic Eyes* e *Here Comes The Night* di una freschezza invidiabile. Questa raccolta che dispone cronologicamente l'integrale discografico su Decca, aggiungendo un terzo CD di inediti, brani dal vivo e session radiofoniche (di scarso rilievo la produzione successiva all'uscita del *frontman*) offre gli argomenti per un eventuale cambio di vedute: altro che "cantiere"!

Thin White Rope

Moonhead

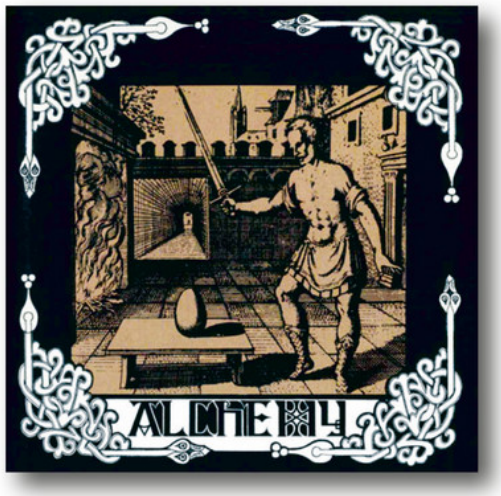
(Frontier, 1987)

Chissà se con un diverso sfondo il quartetto californiano guidato dai chitarristi Guy Kyser (anche cantante dal timbro rauco, profondo e personale) e Roger Kunkel avrebbe chiuso il cerchio tra l'acid rock dei Sixties e certe ombrosità tipiche del post-punk. Presenza fondamentale del loro suono era infatti un deserto – fisico e dell'anima – che l'ascolto suggeriva e dipingeva nella mente, in questo secondo LP come negli altri tre che lo avrebbero seguito lungo un lustro: album colmi di canzoni malinconiche, misteriose e a prima vista scarne, visitate da assolo di elettrica che sbocciano come lussureggianti fiori oppure implodono, minacciosi e contorti. La magia, già definita dall'esordio EXPLORING THE AXIS, è condotta a compiutezza in MOONHEAD attualizzando suggestioni prelevate da Quicksilver Messenger Service e Mad River tramite la lezione dei Television. Superando la divisione tra chitarra ritmica e solista, si approda in territori visitati da fantasmi country, blues e krautrock nei quali vibrano di un'intensità travolgente l'amara ballata *Thing*, una *Not Your Fault* dalla melodia accecante, l'articolata *title track*, le *If Those Tears* e *Crawl Piss Freeze* che ottundono i sensi preannunciando addirittura lo stoner.

Third Ear Band

Alchemy

(Harvest, 1969)

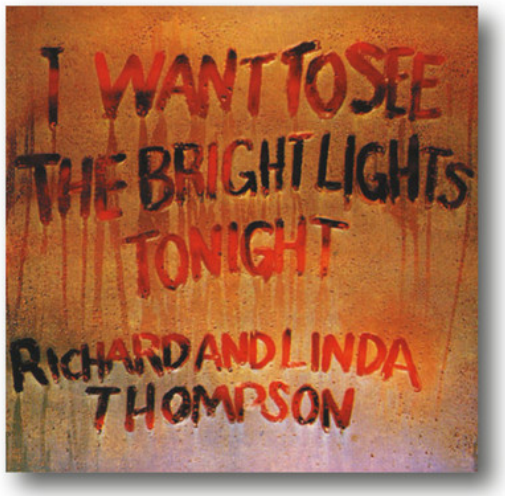


A etichettare la musica della Banda del Terzo Orecchio provvede, prima ancora che si entri in uno studio di registrazione o si faccia avanti una casa discografica, il batterista e leader Glenn Sweeney: “electric acid raga”. Sull’“elettrico” non sono tanto d’accordo i mariuoli che un bel dì rubano l’amplificazione ed è allora dovendo fare di necessità virtù che il combo di Canterbury si reinventa subitaneamente come moderno trio/quartetto da camera dalla strumentazione quanto mai peculiare comprendendo, con archi assortiti e percussioni idem, anche flauto e oboe. Sweeney arriva dal free jazz, non è digiuno di classica e coltiva da tempo l’interesse per musiche che molto più avanti verranno dette world e tutto ciò si ritrova appieno, laddove sarebbe un’impresa rinvenirvi una qualche traccia di rock, in questo esordio riguardo al quale già alcuni titoli risultano più che esplicativi: *Ghetto Raga*, *Druid One*, *Egyptian Book Of The Dead*. L’anno dopo un LP omonimo amplierà ulteriormente gli orizzonti, stupendo gioco a rimpiattino fra India e Marocco, Balcani e Medio Oriente. Migliore performance commerciale di sempre per la Third Ear Band: numero 49 nella classifica UK. Wow!

Richard & Linda Thompson

I Want To See The Bright Lights Tonight

(Island, 1974)



Arduo in una vicenda artistica ultracinquantennale – iniziata prestissimo: il nostro eroe sì e no diciottenne – e senza un attimo di appannamento individuare quale sia stato il momento più fulgido. Certo Thompson non ha più fatto la storia (rivoluzionari si può essere una volta sola) come con i Fairport Convention di UNHALFBRICKING e LIEGE & LIEF, che riscrivevano le regole del folk britannico. Un tale balzo in avanti che, lasciatili, il chitarrista avvertiva il bisogno di compiere un passo indietro per trovarsi sotto i piedi un terreno più solido (da cui le partecipazioni ai progetti di Albion Country Band e Morris On), salvo poi intraprendere una carriera solistica che dei Fairport ha sviluppato ogni singola intuizione in una lunga teoria di album quasi sempre brillanti. In forza di un repertorio stellare oltre che perché furono quelli che ne delinearono il canone, i primi vengono routinariamente indicati come gli imperdibili del cospicuo lotto: il debutto HENRY THE HUMAN FLY ma soprattutto il trittico con la moglie Linda (prima che alla separazione coniugale seguisse quella artistica) costituito da I WANT TO SEE THE BRIGHT LIGHTS TONIGHT, HOKEY POKEY e POUR DOWN LIKE SILVER. Un delitto scindere la voce di costei, palpitante e cristallina, dalla raffinatissima chitarra del nostro uomo.

Tinariwen

Amassakoul

(Triban Union, 2004)

Per Woody Guthrie e per i Clash le chitarre erano come fucili: ditelo ai musicisti dei Tinariwen, che spesso sono andati in battaglia con lo strumento impugnato con una mano e un'arma con l'altra. Punta culturale della diaspora tuareg, i nostri eroi, e ribelli non in figura. Non che di rock non ne sappiano e anzi: responsabili dell'introduzione della chitarra elettrica in musiche tradizionali che ovviamente non la contemplavano, di un certo spirito r'n'r sono stati negli anni 2000 non solo la principale incarnazione ma probabilmente l'unica credibile. Immaginate se Ali Farka Toure fosse stato Fela Kuti. Immaginate i Grateful Dead che rinascono un po' neri e un po' arabi e suonano come se John Lee Hooker si fosse unito ai Famous Flames. Immaginate una chitarra che fa un ritmo, una seconda che ne fa un altro, una terza che fa la solista in dialogo con il basso e con voci al pari trascinanti in un costante gioco di chiamata e risposta. Immaginate il funky-boogie più squassante dai '70 in qua e unitelo alla psichedelia più visionaria. Immaginate qualcosa che non avete mai ascoltato in questa forma e ciò nonostante vi risulta familiare. Sono tutto questo, e qualcos'altro ancora, i dischi dei Tinariwen.

Traffic

Mr. Fantasy

(Island, 1967)

A diciannove anni non ancora compiuti, quando con il chitarrista Dave Mason, il fiatista Chris Wood e il batterista Jim Capaldi dà vita ai Traffic, Steve Winwood ha già un luminoso futuro alle spalle: rockstar in età ancora da istruzione dell'obbligo con quello Spencer Davis Group di cui è stato leader ed elemento distintivo – con una voce incredibilmente più matura dei suoi anni e pronunciatamente black; con un ficcante, travolgente Hammond B-3; firmando quasi tutti i pezzi di maggior successo – molto più di Spencer Davis stesso. Ma a fare la grandezza dei primi Traffic che, pronti e via, piazzano tre singoli nei Top 10 britannici (*Paper Sun*, *Hole In My Shoe* e *Here We Go Round The Mulberry Bush*) è il loro essere assemblea di talenti, non un leader più dei pur talentuosi gregari. Al debutto a 33 giri (che, come si usava allora in Gran Bretagna, non include i 45 usciti in precedenza; le stampe digitali oggi in circolazione rimediano) ciascuno offre un apporto cruciale di personalità e creatività. Disco che si sporge dal cono d'ombra del pur ampio ombrello della psichedelia pasticciando gioiosamente con pop, soul e jazz, latinismi e raga. Un'anima folk sempre visibile in tralice.

Ike & Tina Turner

River Deep Mountain High

(Philles, 1966)

Frutto dell'incontro, questo disco, di due campioni di egocentrismo, Phil Spector e Ike Turner, e dell'idea di applicare a uno stile decisamente più grezzo la formula del Wall Of Sound, fino a quel punto brevettata dal primo per un pop adolescenziale appena sfiorato dal soul. Bislacca sulla carta e alla prova dei fatti responsabile di un autentico capolavoro, a tal punto incompreso che il produttore, offeso dall'indifferenza del pubblico statunitense (quando in Gran Bretagna la traccia omonima era andata al numero 3 nella classifica dei singoli), si ritirava per la seconda volta dalle scene. Forte di brani di Turner già collaudati come *A Fool In Love* e *I Idolize You*, di incisive riprese di *Save The Last Dance For Me* dei Drifters e *Every Day I Have To Cry* di Arthur Alexander e, soprattutto, di un paio di composizioni di Spector, la torrenziale traccia omonima e una *I'll Never Need More Than This* istrionicamente sentimentale, il disco resta un esempio raro quanto felice, in pieni anni '60, di soul con l'orchestra. Futuribile in luogo che volto all'indietro: più un presagio di Philadelphia, insomma, che un residuo di Tin Pan Alley.

Tuxedomoon

Desire

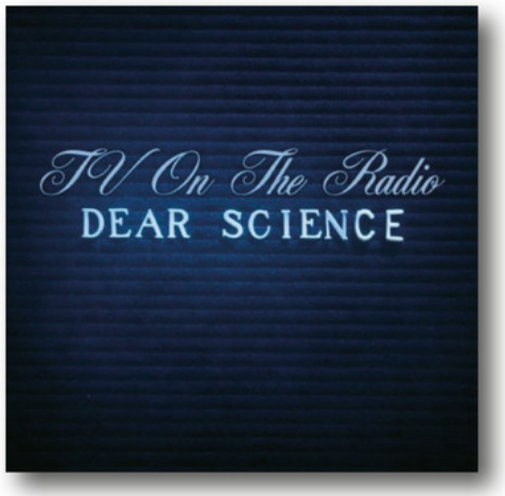
(Ralph, 1981)

All’epoca dell’incisione di questo loro secondo album, avvenuta a Londra, i Tuxedomoon risiedevano ancora nella natia San Francisco, ma guardavano già quasi ossessivamente a quell’Europa Continentale che presto avrebbero eletto come nuova patria. Lo dimostrano le sette composizioni di DESIRE, dove elettronica colta e colonne sonore, ombroso post-punk e accenni pop, musica classica e scampoli di rock “mutante” si amalgamano con vivacissima creatività e straordinario carattere. Utilizzando tastiere, basso, archi, chitarra, qualche fiato e percussioni, Steven Brown, Blaine L. Reininger e Peter Principle dipingono un affresco solenne, visionario, misterioso e imprevedibile, sul quale si eleva la voce drammatica di quel Winston Tong che purtroppo del gruppo non è mai stato un elemento davvero stabile ma solo un più o meno occasionale valore aggiunto. DESIRE, arricchito nella stampa in CD dalle quattro stupende tracce del 12” EP *No Tears* (1979), delinea l’immagine atipica – i Tuxedomoon saranno sempre un’esperienza *sui generis*, anche nel resto di una carriera proseguita fino a oggi – di un’avanguardia carica di passionalità, a tratti stralunata ma sempre godibile nonostante le dissonanze che contaminano le sue armonie.

TV On The Radio

Dear Science

(Interscope, 2008)



Difficile parlare per i TV On The Radio di evoluzione, nel senso che non è che ogni loro prova sia una versione riveduta e corretta della precedente. E nemmeno si può dire che il loro stile fosse definito all'altezza di quel DESPERATE YOUTH, BLOOD THIRSTY BABES, del 2004, che nella vulgata comune ne risulta l'esordio quando invece era stato preceduto di due anni dall'autoprodotto e superclandestino OK CALCULATOR. Lì cominciava solo a svelarsi un sound proteiforme debitore di talmente tante e soprattutto distanti influenze – convivono (in)credibilmente sotto lo stesso tetto Brian Eno e Prince, i Pixies e i Banshees, David Bowie (che nel terzo album, RETURN TO COOKIE MOUNTAIN, sarà ospite) e i Funkadelic, i Wire e Peter Gabriel, i Fall (cui nel loro primo tour importante i ragazzi suonavano di spalla) e i Last Poets, influssi krauti e un'eco di doo wop – da farsi unico. E perennemente cangiante: già perfettamente formato all'inizio, poi sempre diverso e nondimeno riconoscibile e lo è rimasto nel successivo e di nuovo spettacolare NINE TYPES OF LIGHT (2011), il primo disco in cui non serve una foto per capire che i nostri eroi sono (tutti tranne uno) neri, e nell'appena meno convincente SEEDS (2014).

Ultravox!

Ha!-Ha!-Ha!

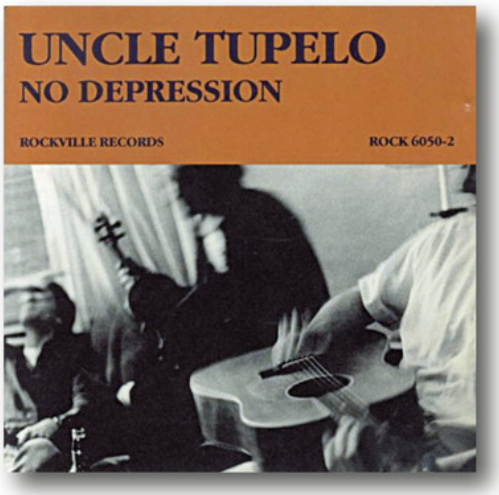
(Island, 1977)

Gli Ultravox degli anni ’80, quelli con Midge Ure (Rich Kids, Visage e persino Thin Lizzy) nel ruolo di *frontman*, hanno segnato le classifiche ma non la storia. Il contrario della band originale guidata da John Foxx, che nel biennio 1977/1978 realizzò tre album sospesi fra istinti punk ed espressività di gusto decadente, fra pop e sperimentazione, fra elettricità ed elettronica, ma con dosaggi sempre diversi; dischi da classificare come seminali, nonostante i riferimenti sfacciati a Roxy Music e David Bowie, dai quali in epoca new wave tantissimi attingeranno preziose ispirazioni. HA!-HA!-HA!, secondo della serie e ultimo in cui il nome è seguito da un punto esclamativo, riassume un po’ tutte le inclinazioni del gruppo britannico, prendendo le distanze dal glam riveduto e corretto di ULTRAVOX! e gettando le basi per l’evoluzione in chiave elettronica di SYSTEMS OF ROMANCE. La scaletta mette in fila brani ispiratissimi quali *Rockwrock*, *Hiroshima Mon Amour*, *The Frozen Ones* e *The Man Who Dies Every Day* ma esclude purtroppo il trascinantissimo singolo *Young Savage*, frutto delle stesse session e uscito qualche mese prima: un’assenza alla quale la ristampa in CD del 2006 ha saggiamente posto rimedio.

Uncle Tupelo

No Depression

(Rockville, 1990)



Seminale non per modo di dire, quello che fu l'album d'esordio degli Uncle Tupelo ha negli anni tenuto a battesimo un'intera scena musicale, un sito web, una rivista. Chiamati – quella, questo e quest'altra ancora – con un titolo che a sua volta citava la Carter Family, andando indietro nel tempo di un ulteriore mezzo secolo, fino all'epoca della Grande Depressione, fiaccatrice di spiriti più ancora che di corpi. Per una generazione intera di nuovi tradizionalisti che ha recuperato il country con spirito punk, spogliandolo di ogni orpello nashvilliano, NO DEPRESSION è stato e continua a essere una sorta di Bibbia. O se preferite il primo dei quattro Vangeli che i ragazzi di Belleville, Illinois, facevano in tempo a vergare prima che i contrasti fra i due leader, Jeff Tweedy e Jay Farrar, diventassero insanabili. Il mondo ci perdeva un grande gruppo guadagnandone nel contempo uno più grande ancora: i Wilco. Disco schietto e vivace (antidepressivo davvero), fitto di intrecci di chitarre acustiche ed elettriche, melodie scintillanti fra ritmi pestoni e amplificatori a palla: Johnny Cash che incontra i Black Flag o circa, gli Hüsker Dü che recuperano Hank Williams in un tripudio alcolico.

U2

Achtung Baby

(Island, 1991)

Dal cilindro delle critiche anche feroci che hanno accolto RATTLE AND HUM gli U2 tirano fuori il gigantesco coniglio della reinvenzione più radicale mai inscenata da un gruppo tanto avanti nella propria carriera. Sarebbe già un miracolo, ma i dublinesi non si accontentano. Raddoppiano, andando a stabilire il loro momentaneo record di vendite (da allora THE JOSHUA TREE ha recuperato e oggi vince ventisette milioni di copie a venti), grazie anche a cinque singoli nei primi dieci posti della classifica USA e addirittura tre al numero uno. Triplicano, guadagnandosi un'aria di *coolness* per loro del tutto inedita. Nell'anno dei Massive Attack, dei Nirvana, dei My Bloody Valentine, Bono e soci danno una dimostrazione eclatante di essere ancora uno dei motori del rock. Ci riescono ideando un suono per loro nuovo, che attinge al Bowie della Trilogia Berlinese (proprio a Berlino si comincia a registrare; però non più all'ombra del Muro, crollato l'anno prima) e al techno-pop, alla dance elettronica e al suo incontro con le chitarre che, dai New Order in avanti, ha preso a celebrarsi innanzitutto a Manchester, per poi dilagare nei club europei. Ci riescono riempiendolo, quel suono, con alcune delle loro canzoni più indimenticabili di sempre e fra esse la più indimenticabile di tutte: *One*.

Van Halen

Van Halen

(Warner Bros, 1978)

Prima di far saltare il banco grazie ai compromessi con il pop, il gruppo del funambolico chitarrista Eddie Van Halen e del vulcanico cantante David Lee Roth è stato un'autentica band hard: in pratica, solo per questo esordio, accolto tiepidamente dalla critica e salito al massimo al n.19 USA, ma via via supersuccesso da più di dieci milioni di copie vendute in patria. Per il rock duro, nonché per il rock in senso lato, VAN HALEN fu una tappa significativa, una riscossa del classico – ma un classico *moderno* e in qualche misura innovativo – in giorni in cui l'attenzione degli ambienti musicali era focalizzata su punk e new wave (un brano si intitole *Atomic Punk*, e non è un caso). Con il suo impiego funzionale della (notevolissima) tecnica strumentale, la produzione di Ted Templeman e la verve di pezzi in perfetto equilibrio tra potenza e melodia quali *Runnin' With The Devil*, *Ain't Talkin' Bout Love* o *Eruption* (senza dimenticare la cover dell'immortale *You Really Got Me* dei Kinks), il quartetto californiano ha tracciato una rotta che molti – chitarristi in primis – avrebbero cercato di seguire; peccato che i ragazzi si siano fatti presto corrompere dal loro mito, diventando autoindulgenti e autocelebrativi e perdendo irruenza e strafottenza.

Stevie Ray Vaughan

Texas Flood

(Epic, 1983)

Epocale l'impatto di questo primo LP di Stevie Ray Vaughan, con i suoi sei mesi di permanenza nelle classifiche USA trascorsi per lo più nei Top 40. Grazie a un singolo album il blues tornava a essere alla moda come non accadeva dagli anni '60. Come sovente capita con i dischi che fanno scalpore, all'entusiasmo seguirà il ridimensionamento. A certe iperboli, da "il chitarrista più rilevante dopo Jimi Hendrix" in giù, faranno da contraltare quanti sottolineeranno che, a fronte di una tecnica rimarchevole e un sentimento indubbio e anche una discreta scrittura, l'originalità latitava, il Nostro un concentrato di stili altrui. Vero, ma trattavasi di sapiente rivisitazione. Prendendo da questo e quello, da Hendrix come da Kenny Burrell, da Otis Rush e da Albert King, Vaughan elaborava uno stile suo, insieme eclettico e peculiare. TEXAS FLOOD suona tuttora fresco e avvincente, dall'attacco a rotta di collo di *Love Struck Baby* all'incantata dedica alla moglie *Lenny*: passando per l'esuberanza di *Pride And Joy* e la muscolarità della traccia omonima, per una *Testify* in prestito dagli Isley Brothers, il funk sornione *Mary Had A Little Lamb*, una *I'm Cryin'* sexy piuttosto che disperata.

The Velvet Underground

The Velvet Underground

(MGM, 1969)

Sebbene cofirmi giusto sei dei diciassette brani che sfilano sui primi due LP, John Cale aveva contribuito alla genesi della creatura Velvet in maniera decisiva appena meno del dispotico contraltare, apportando la sensibilità derivante dagli studi classici, il gusto per la ripetitività, i trucchi appresi alla scuola di La Monte Young. Era stato per sostenere il monolitico muro di suono del Dream Syndicate che aveva preso a montare corde di chitarra sulla viola, rendendola possente e ululante, e fu lui a incoraggiare Lou Reed ad accordare tutte le corde del suo strumento sulla stessa nota o mezzo tono sotto. Dettagli cruciali nella confezione di un sound inaudito. Fuori il Gallese, per decisione del leader cui Sterling Morrison e Mo Tucker pur sgomenti si adeguavano, nulla sarà più lo stesso. Ma se a essere dirimente è solo la qualità della scrittura l'omonimo terzo Velvet ha poco da invidiare ai due predecessori, con il suo folk come soffocato da un suono scatolare che contribuisce al suo essere tanto onirico quanto quietamente paranoico. Lo certificano in particolare l'organo chiesastico di *What Goes On* e il ticchettare blues di *Some Kinda Love*, l'amorosa, dolente profferta su chitarre di struggente liquidità di *Pale Blue Eyes* e il vaudeville sinatriano (canta Maureen, divinamente) di *After Hours*.

The Verve

Urban Hymns

(Hut/Virgin, 1997)

Pochi ma ruggenti gli anni vissuti dai Verve (no, le rimpatriate non contano): appena sei fra i primi singoli per i quali la stampa britannica immediatamente impazziva, ma senza convincere più di tanto il pubblico della loro bontà, e lo scioglimento, all'indomani di un tour americano volto a promuovere oltreatlantico proprio quest'album, il loro terzo, che in Gran Bretagna era andato al primo posto in classifica e aveva inoltre fruttato tre Top 10 (un numero 2, un uno, un 7) nella graduatoria dei singoli. Lacerata dai contrasti fra il cantante Richard Ashcroft e il chitarrista Nick McCabe, la compagine del Lancashire si congedava all'apice della sua parabola sia artistica che commerciale: il momento migliore per salutare, ma ditelo alla Virgin, che si perdeva dei campioni di vendite in Europa nel preciso istante in cui stavano per divenire campioni di vendite ovunque. Resta un catalogo smilzo ma entrato in percentuale rilevante nella categoria dei sempreverdi, capace di coniugare alla perfezione nei suoi episodi più classici – *The Drugs Don't Work*, una *Bitter Sweet Symphony* adattata su *The Last Time* dei Rolling Stones – gusto per la melodia insidiosa e attitudine psichedelica.

Kurt Vile

Wakin' On A Pretty Daze

(Matador, 2013)

Quando pubblica WAKIN' ON A PRETTY DAZE, il trentatreenne Kurt Vile (per quanto possa sembrare strano, è il vero nome) ha già in carniere altri quattro album solistici e la militanza nei War on Drugs, da lui fondati nei primi anni 2000 con Adam Granduciel e poi abbandonati nel 2008. Già da questo si può intuire un tratto caratteristico – del personaggio così come di tanti esponenti dell'indie rock post-millennio – che spesso si rivela essere un punto debole: la tendenza alla sovraproduzione, frutto di una logorrea a volte non giustificata dalle idee messe in campo. Presa a piccole dosi, tuttavia, la musica del lungocrinito di Philadelphia, al pari di quella dell'amico Granduciel (che come l'eccellente chitarrista Steve Gunn ha suonato nei Violators, band di accompagnamento di Vile, anche se non in questo disco) riserva buone vibrazioni agli amanti di un suono chitarristico vagamente intorpidito e *slacker*, figlio tanto dei Pavement quanto di Neil Young, dei Dinosaur Jr meno rumorosi come dei… Dire Straits. Le canzoni dell'album, prodotto da John Agnello, rispetto ad altre occasioni hanno una fragranza "live" – sono state tutte scritte e provate in tour durante i soundcheck – che fa da valore aggiunto.

Gene Vincent

The Very Best

(EMI, 2005)

È il giugno del 1956 quando *Be Bop A Lula*, in origine scelta come lato B di *Woman Love*, inizia a spopolare sul mercato americano, consegnando gli esordienti Gene Vincent & His Blue Caps ai Top 10 (due milioni di copie vendute in dieci mesi; negli anni a venire, il numero si quintuplicherà) e iscrivendone il nome nella Storia del rock'n'roll anche per la novità dell'organico: quello guidato dall'ex cantante country originario della Virginia è il primo "classico" quintetto rock con due chitarre, basso e batteria. Il successo della canzone, amplificato da una miriade di cover, marchierà la carriera dell'allora ventunenne musicista, che nel resto dei '50 coglierà altri hit alla corte della Capitol ma non riuscirà più a ripetersi ai medesimi livelli, anche per colpa di un carattere scorbutico che gli provocherà parecchie antipatie; continuerà comunque a pubblicare dischi e a esibirsi, specie nella Gran Bretagna che lo aveva in pratica adottato, fino alla morte causata da un'ulcera nell'ottobre del 1971. In questa doppia antologia sfilano quaranta tracce di un repertorio ricco di personalità, tra il selvaggio e il sensuale: oltre a *Be-Bop-A-Lula* ci sono, fra le altre, *Race With The Devil*, *Blue Jean Bop*, *Crazy Legs*, *Lotta Lovin'*, *Dance To The Bop*.

Violent Femmes

Violent Femmes

(Slash, 1983)

Quando una forma d'arte ritrova la propria essenza tornando alle origini. Così un trio di strambi musicisti di strada provenienti da Milwaukee (Wisconsin) conferì una veste roots al punk e viceversa, assestando un benefico scossone a un'epoca spesso ingessata e noiosa. Quello organizzato da Gordon Gano (voce e chitarra), Brian Ritchie (virtuoso bassista) e Victor De Lorenzo (percussioni ridotte all'osso) è rock'n'roll "da folkettari" in prevalenza acustico – per quanto sguaiato e mai revivalista – che combinando lamenti e parlato preconizza i Pixies e si inventa una *Gone Daddy Gone* ripresa pressoché uguale nel 2007 dai Gnarls Barkley.
La calligrafia si adegua, affrontando quello che ancora non si chiamava "Americana" con iconoclastia e conoscenza della materia tra country in levare e rockabilly degenerati, blues alla Velvet Underground e struggenti ninne nanne attorno al falò. Meraviglie da subito classiche e replicate un anno dopo nella tradizione deformata di HALLOWED GROUND, cui seguono una normalizzazione dagli esiti altalenanti – buono ma sovraccarico THE BLIND LEADING THE NAKED, l'originaria spartana brillantezza tornerà in 3 – e una verve in calo progressivo fino alla separazione.

Rufus Wainwright

Poses

(DreamWorks, 2001)

Da un figlio d'arte come Rufus Wainwright ci si sarebbe aspettata una carriera votata a un intelligente cantautorato venato di folk, sulle orme del padre Loudon (uno dei tanti gratificati nei '70 dall'etichetta perniciosa di "nuovo Dylan") e della madre Kate McGarrigle. E invece, se non proprio un figlio degenere, il prode Rufus si dimostra comunque artista irrequieto, dalle ambizioni esagerate e dalla visione musicale decisamente eccentrica. Il suo mondo è una fantastica Tin Pan Alley della mente dove le mille luci di Broadway sono perennemente accese, Elton John mette in musica i testi di Randy Newman, Gerswhin e Cole Porter scrivono opere rock e – va da sé – Judy Garland canta per sempre *Over The Rainbow*. Se non mancherà qualche sconfinamento nel kitsch, nel prosieguo di una carriera artisticamente quasi immacolata e di discreto (non straordinario, però) successo commerciale, in questo secondo disco e nel successivo WANT ONE il giovane musicista rimane miracolosamente in equilibrio tra le tentazioni *camp*, invidiabile senso della melodia e scrittura argutamente autobiografica ma mai compiaciuta. POSES è la celebrazione delle notti selvagge di inizio millennio, di un certo edonismo gay ma soprattutto della canzone pop perfetta.

Tom Waits

Blue Valentine

(Asylum, 1978)

Snodo centrale dell'evoluzione di Tom Waits, BLUE VALENTINE vede il poeta beat cimentatosi con il *songbook* americano raggiungere una maturità non più ripetibile in quella forma. Essendo il successivo HEARTATTACK AND VINE un transitorio ma robusto saggio di blues metropolitano che prelude a una nuova vita, è in questi solchi che muore l'artista sino ad allora legato a jazz fumoso, *torch songs* e relativo immaginario da "belli e perdenti". Waits sa di dover necessariamente chiudere un capitolo esistenziale, dal momento che la relazione con Rickie Lee Jones – lei la bionda sul retrocopertina – è agli sgoccioli e urge voltare pagina anche dal punto di vista stilistico. La svolta si avverte chiara in un album che mette in risalto la chitarra elettrica e, arrochite dizione e cantato, rilegge in apertura *Somewhere* da *West Side Story* per poi raccontare le ultime vicende di malaffare osservate dal lato oscuro di Los Angeles. Dove tra ballate romantiche (*Kentucky Avenue*) e blues notturni (*Red Shoes By The Drugstore*, *Wrong Side Of The Road*) spetta soprattutto al tris d'assi di *Blue Valentines*, *Christmas Card From A Hooker In Minneapolis* e *Romeo Is Bleeding* l'onore di riassumere la prima fase artistica dell'uomo di Pomona.

Ryley Walker

Primrose Green

(Dead Oceans, 2015)

Quel che si dice esser chiari riguardo alle proprie influenze: guardi la copertina di PRIMROSE GREEN ed esclami "ASTRAL WEEKS!"; ascolti la traccia inaugurale e omonima e ci trovi Tim Buckley prima ancora che entri la voce. E via citando, in quello che per il chitarrista di Chicago è, a un anno dal debutto ALL KINDS OF YOU, il secondo album. Proprio come furono per Van The Man le Settimane Astrali e guarda caso è di jazzisti che si circonda il giovanotto. Le affinità elettive evidenti, la linea di discendenza esplicita, rivendicata, ed ecco subito dopo una *Summer Dress* tesa e vorticosa. In un altro mondo Miles Davis ha svoltato elettrico un po' in anticipo e di BITCHES BREW il bardo irlandese ha preso nota. Mentre Tim – scegliete voi se ancora Buckley o Hardin (o non è Fred Neil?) – si è mandato a memoria SKETCHES OF SPAIN prima di porre mano a *Same Minds* e siamo solo al terzo di dieci brani. Dai sette restanti, parimenti splendidi, emergono con nitore le lezioni di altri maestri illustri: John Fahey, Davy Graham, Nick Drake, John Martyn, il giro Pentangle al completo ed ecco, se un rimprovero si può muovere al disco è che l'adesione al canone di certo folk-rock in odore di psichedelia all'incrocio fra '60 e '70 risulta eccessivamente manifesta. Ma può essere un peccato – e di fronte a cotanto splendore – in questi nostri anni retromaniaci?

Scott Walker

Tilt

(Fontana, 1995)

Scott Engel nasce in Ohio, nel 1944. Precoci gli esordi: quattordicenne pubblica il primo 45 giri. In un anno altri quattro gli vanno dietro. Per un triennio fa il turnista. Frequenta una serie di complessini con i quale incide altri singoli dimenticati. La svolta è datata 1965, quando in piena British Invasion lui, John Maus e Gary Leeds, ribattezzatisi Walker Brothers, compiono il percorso inverso e volano a Londra. Già con la seconda uscita a 45 giri, *Make It Easy On Yourself*, vanno al numero uno e replicheranno nel 1966 con *The Sun Ain't Gonna Shine Anymore*, epitome somma di un beat orchestrale che Scott porge con tono da *crooner*. Ma i Walker Brothers gli stanno stretti e dopo un po' pure le classifiche, che premiano le sue prime uscite solistiche e ignorano perplesse lo sghembo e assorto SCOTT 4, album non a caso amatissimo da Julian Cope. Continueranno da allora (salvo una rimpatriata con i "fratelli" a metà '70) a snobbarlo. Come stupirsene? I suoi dischi sono sempre più distanti, l'uno dall'altro e da questo mondo. Prendete TILT: un alieno capolavoro di voce operatica su scurissimi sfondi orchestrali, (im)possibile via mediana fra Bach e Robert Johnson, Schubert e Van Morrison. Geniale.

The Who

Live At Leeds

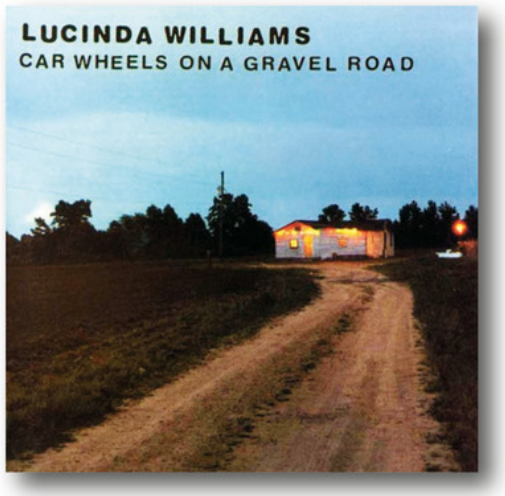
(Track, 1970)

Nulla di meglio di LIVE AT LEEDS per "visualizzare" quella inarrestabile macchina da guerra rock che era The Who. Parte *Young Man's Blues* di Mose Allison, si chiudono gli occhi e loro sono lì davanti. Pete Townshend con la tuta da operaio che mulina il braccio sulla chitarra, John Entwistle ruminante al basso, Keith Moon chino sui piatti a fare smorfie da maniaco, Roger Daltrey che rotea il microfono come un lazo nel suo look da Robert Plant proletario, metà hippie e metà bullo di periferia. Insomma si è lì, all'auditorium dell'università di Leeds, il giorno di San Valentino del 1970, davanti a un muro del suono in cui è racchiusa l'essenza stessa della musica rock. La magia del quartetto stava infatti nell'innata capacità di rimanere ancorati, persino nei momenti di maggior espansione sonora alla tavola degli elementi del r'n'r: elasticità, beat, potenza, melodia. Dalla concisione pop di *Substitute* alla stratificazione di riff di *Shakin' All Over* e *Summertime Blues*, LIVE AT LEEDS è un treno di ritmo ed elettricità che lascia senza fiato. Impacchettato nella sua copertina da bootleg, questo disco rimarrà per sempre uno dei più impressionanti monumenti edificati in onore del rock.

Lucinda Williams

Car Wheels On A Gravel Road

(Mercury, 1998)



Esordio discografico non dei più precoci quello di Lucinda Williams, da Lake Charles, Louisiana, che pubblica il primo LP, l'acerbo RAMBLIN', nel 1979, già ventiseienne, gli dà prontamente un seguito l'anno dopo con HAPPY WOMAN BLUES ma mette poi ben otto anni fra quello e un album omonimo che è la sua prima opera maggiore e fa aspettare ulteriori quattro l'appena meno riuscito SWEET OLD WORLD. Sei infine (da stakanovista, al confronto, i ritmi che prenderà la sua produzione nel nuovo secolo, con otto dischi in studio e un live fra il 2001 e il 2017) quelli spesi arrovellandosi su CAR WHEELS ON A GRAVEL ROAD: progetto numero cinque per la quarta etichetta diversa e durante la sua infinita gestazione Lucinda ne cambiava più dei Sex Pistols (con la differenza che era lei a sfancularle piuttosto che il contrario) e faceva ammattire con il suo perfezionismo prima Rick Rubin, quindi Roy Bittan. Risultato di tormenti creativi e ripensamenti tali da fare parere al confronto DARKNESS ON THE EDGE OF TOWN un "instant record", l'album resta in compenso l'indiscutibile capolavoro della Patti Smith del country. Se preferite, di un Townes Van Zandt al femminile che avrebbe però voluto essere Neil Young o Bob Dylan o Tom Petty, o magari i Rolling Stones, tutti insieme.

Brian Wilson

Smile

(Nonesuch, 2004)

È stato chiamato Santo Graal del rock, qualcuno lo ha persino paragonato alla Sagrada Familia in versione musicale. La Grande Incompiuta di Brian Wilson ha un titolo che suona beffardo, se si pensa alle vicissitudini che ne hanno caratterizzato la lunghissima gestazione e alla via crucis fatta di sfiducia, insicurezza e autentico malessere psicologico che ha attraversato il suo autore dal giorno in cui, nel 1967, capì che non sarebbe mai stato in grado di portare a termine quel potenziale capolavoro. Nelle intenzioni di Brian e del suo collaboratore Van Dyke Parks, SMILE avrebbe dovuto essere una sinfonia fatta di movimenti sonori fugaci, una riflessione obliquamente poetica sul mito dell'America e della frontiera. Un disco che per ambizione e complessità avrebbe dovuto superare a sinistra tutto ciò che rappresentava lo stato dell'arte pop di allora, dai Beatles a… PET SOUNDS. Il genio dei Beach Boys – che in parte sabotarono il progetto – riuscirà a vedere un risultato del suo sforzo titanico soltanto ventisette anni dopo, grazie all'aiuto e alla dedizione di un gruppo si Los Angeles, i Wondermints. Non è *quello* SMILE, così come non lo è quello "originale" uscito con il box del 2011, ma è stato bello vedere quest'uomo finalmente distendersi in un sorriso.

Wishbone Ash

Argus

(Decca, 1972)

Nella mitologia greca Argo Panoptes – ossia "che tutto vede" – è un gigante discendente alla lontana da Zeus dotato chi dice di quattro occhi (due davanti e due dietro), chi addirittura di cento e quando vuole dormire ne chiuderebbe cinquanta alla volta, restando dunque in realtà sempre vigile, mantenendo sotto controllo tutto quanto lo circonda. Se non a 360 gradi è similmente molto ampio – come l'orizzonte che scruta il guerriero voltato di spalle in una delle più iconiche fra le tante copertine concepite da Storm Thorgerson per lo studio Hipgnosis – lo sguardo gettato dal terzo album degli Wishbone Ash sul coevo rock britannico: è come se il quartetto del Devonshire, non più che un'onesta e modesta band di hard nutrito a blues e boogie all'altezza appena due anni prima dell'omonimo debutto e già in vistosa crescita ed evoluzione nel successivo PILGRIMAGE, volesse provare a concentrare negli otto brani per tre scarsi quarti d'ora di un singolo album di impianto vagamente *concept* non solo una grande varietà stilistica ma proprio il respiro del suo tempo. Ci riesce, fondendo armoniosamente riff poderosi e melodie di impronta folk (trattate più alla Traffic che alla Led Zeppelin), attitudine progressive, echi di West Coast, realizzando l'impresa di risultare maestoso senza mai scadere nella magniloquenza.

Stevie Wonder

Innervisions

(Tamla, 1973)

MUSIC OF MY MIND e TALKING BOOK (entrambi 1972), INNERVISIONS e FULFILLINGNESS' FIRST FINALE (1974) più che episodi di una tetralogia senza precedenti per il pop andrebbero considerati un quadruplo di tre ore e trentotto canzoni. Il nostro eroe era rimasto molto colpito nel 1970 da ZERO TIME, un 33 giri della sedicente Tonto's Expanding Head Band, in realtà un duo di sperimentatori, Malcolm Cecil e Robert Margouleff, fra il fricchettone e lo scienziato pazzo. Non per le musiche ma per i suoni, integralmente sintetici. Un sabato mattina si presentava allo studio dei due e a mezzogiorno del lunedì successivo le basi di diciassette brani erano pronte e la vita di Cecil e Margouleff cambiata per sempre. Quanto a Stevie, già provetto polistrumentista, la sempre maggiore padronanza del synth gli consentirà di fare da solo in studio, chiamando i componenti del suo formidabile gruppo giusto per questo o quell'intarsio.
Lo stacco rispetto a quanto pubblicato in precedenza (addirittura quindici LP in nove anni) è nettissimo e per molti versi la quadrilogia è un crescendo. Costretti a evidenziarne solo uno degli elementi, abbiamo scelto INNERVISIONS per il vocalese di *Too High* come per la chitarra acustica flamencata di *Visions*, per una cinematografica *Living For The City* come per la melodia carezzevole di *Golden Lady* o il funk ubriaco di wah-wah di *Higher Ground*.

Link Wray

Rumble! The Best Of

(Rhino, 1993)

"È il Re. Non fosse stato per Link Wray e *Rumble*, non avrei mai preso in mano una chitarra": parole di Pete Townshend, pronunciate non sull'onda del cordoglio per la scomparsa nel novembre 2005 di questo chitarrista del North Carolina di ascendenze pellerossa (sempre orgogliosamente rivendicate) ma molti, molti anni prima. Il leader degli Who non era in ogni caso che uno dei soci di un club di estimatori quanto mai affollato e con tesserati fra i più diversi immaginabili. Chi altri può vantare di avere avuto Jerry Garcia ospite in un proprio disco e avere ispirato a Lemmy il titolo della sua canzone più memorabile (*Ace Of Spades*) oltre che metà del suono dei Motörhead? Inventato in pieni anni '50! Di essere stato invitato a casa da Elvis Presley e avere avuto più di un singolo nel personale jukebox di John Lennon. Considerato l'inventore del garage come dell'heavy metal, nume tutelare per i Cramps come per il grunge, idolatrato da Quentin Tarantino che nei '90 lo riportò in auge ficcandolo a destra e a manca in interviste e colonne sonore, Wray ha avuto *post mortem* l'onore ultimo e definitivo di vedersi pubblicamente omaggiato sia da Bob Dylan che da Bruce Springsteen con una cover: *Rumble*, guarda caso, con la quale aprivano alcuni loro concerti.

Wyclef Jean

Presents The Carnival

(Columbia, 1997)

Lungi dall'essere il dopolavoro di un neomiliardario annoiato la prima uscita da solista di Wyclef Jean, un terzo dei Fugees (sei i dischi di platino collezionati negli USA dal loro THE SCORE), trascina, commuove, diverte, fa pensare e, cammin facendo, apre all'hip hop nuove strade con ibridi e contrapposizioni tanto geniali quanto godibili. È al 100% un album di rap e nello stesso tempo molto di più: un compendio di musica nera compilato al centro di un triangolo con ai vertici New York, New Orleans e i Caraibi. La New York della febbre del sabato sera, rievocata con impagabile umorismo (ma il retrogusto è agro) in *We Trying To Stay Alive*, che riesce nella missione impossibile di sdoganare i Bee Gees; la New Orleans di *Mona Lisa*, che vede ospiti i Neville Brothers in un vero e proprio passaggio di testimone; i Caraibi di *Guantanamera* (la voce femminile è Celia Cruz) o di ballate da lucciconi come *Gunpowder* e *Jaspora*, novelli canti di redenzione pari a quello indimenticato di Marley. O ancora di *Sang Fézi*, che si dipana su un organo che sa tanto di *House Of The Rising Sun*. Unico fra i Fugees con una carriera solistica congrua per numero di uscite il nostro eroe andrà poi in calando, ma partendo pur sempre da un apice olimpico.

XTC

Drums And Wires

(Virgin, 1979)

Tamburi e fili elettrici. Un titolo quasi autoesplicativo per uno dei vertici della prima produzione degli XTC, nonché uno dei più conosciuti dal grande pubblico (per merito soprattutto di una canzone presente in scaletta). Ovvero: ritmi, più o meno pazzi e più o meno costipati, e scosse di energia, come da prontuario della new wave ma senza i toni gravi e oscuri che il non-genere stava già assumendo in quel 1979. Non hanno ancora indossato il loro miglior vestito pop, gli swindoniani, ma alcuni pezzi brillano già di una orecchiabilità assoluta. Come *Life Begins At The Hop* o *Ten Feet Tall*, ad esempio. Come, soprattutto, *Making Plans For Nigel*, la canzone cui si accennava prima, un sinuoso e appiccicoso tormentone con un riff percussivo indimenticabile, che spopolò nelle discoteche più o meno alternative del periodo. Altrove i tagli sono più netti, gli spigoli più affilati, i colori primari: lo dimostrano l'isteria e le cacofonie di *When You're Near Me I Have Difficulty* e *Complicated Game*, ovvero Andy Partridge al massimo della sua vena scorbutica. Ma c'è anche il country straniante di *Outside World*, a testimoniare un eclettismo pop che verrà esplorato appieno nel decennio che stava per iniziare.

The Yardbirds

Shapes Of Things: The Best Of

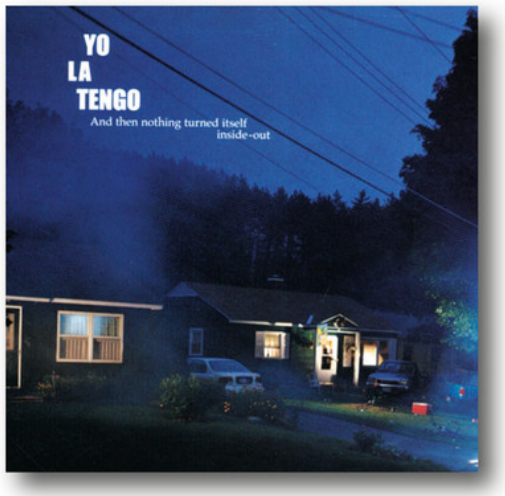
(Music Club Deluxe, 2010)

Storia schizofrenica quella degli Yardbirds, puristi del blues che fecero il salto di qualità, non solo commerciale ma anche artistico, quando virarono verso un beat che preconizzava la psichedelia, ma si sfaldarono sempre più man mano che l'inclinazione pop prendeva il sopravvento. Una faccenda, poi, molto più di 45 giri – quasi esclusivamente di 45 giri – che non di album e questo fece e fa la differenza fra loro e i Beatles, i Rolling Stones, i Kinks. Ricordati anche per avere ospitato la più fantastica successione di chitarristi solisti di chiunque e di sempre (Eric Clapton, Jeff Beck, Jimmy Page), disseminavano una storia quinquennale (1963-1968: l'ultima metamorfosi li trasformerà in Led Zeppelin) di singoli veramente classici: da una *Good Morning Little Schoolgirl* quintessenza di r'n'b bianco a una poppisima *For Your Love*, da un'orientaleggiante *Heart Full Of Soul* a quell'essenziale raccordo fra beat e psichedelia che fu *Evil Hearted You*, da una gotica *Still I'm Sad* al bolero all'LSD *Shapes Of Things*, a *Mr. You're A Better Man Than I*, che anticipava i Moby Grape se non i Television. Qualunque raccolta abbia in scaletta questi titoli merita di essere portata a casa.

Yo La Tengo

And Then Nothing Turned Itself Inside Out

(Matador, 2000)

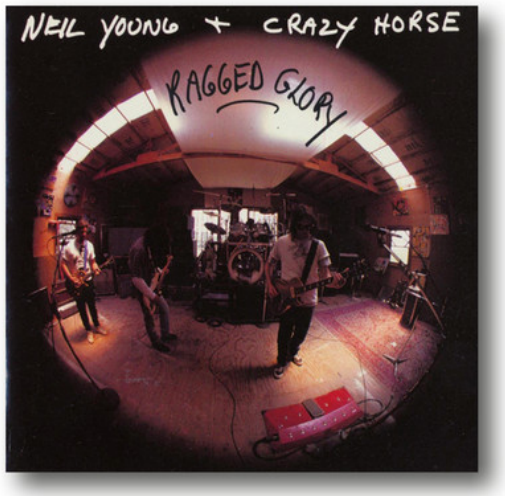


La classica band di culto, Yo La Tengo: adorata da critica e ammiratori per la modestia nel porsi, il citazionismo che svecchia la tradizione e una costante voglia di evolversi. Qualità che hanno reso il gruppo composto dall'ex giornalista musicale Ira Kaplan (voce, chitarra), da sua moglie Georgia Hurley alla batteria e dal bassista James McNew – elemento fisso solo dall'inizio dei '90 – un patrimonio cresciuto fino a incarnare un fiero esempio di rock davvero indipendente.
Partita in scia al Paisley Underground guardando con ammirazione ai concittadini Feelies come a Velvet Underground, Mission Of Burma e Soft Boys, in più di tre decenni di esaltanti concerti, dischi mai sotto tono e mutazioni armoniose, la formazione del New Jersey ha sapientemente arricchito con jazz e post-rock, con elettronica e dream pop le splendide melodie chitarristiche e lo sperimentalismo che raggiungono vertici assoluti in quest'album imponente, doppio nella versione LP. L'articolato tributo alla città natale *Night Falls On Hoboken* (che chiude la scaletta prolungandosi per oltre diciassette minuti), le *Saturday* e *Tired Hippo* rispettivamente degne dei migliori Stereolab e Tortoise, l'onirica e insieme tesa *Everyday*, una delicata *Our Way To Fall* i gioielli che più scintillano nell'ennesimo diadema regalatoci da amici fidati.

Neil Young

Ragged Glory

(Reprise, 1990)



Ovvero: come ritrovare la strada di casa. Dopo un decennio passato a inseguire un'idea nebulosa e arruffata di musica, nella pretesa di rimanere fedele a una urgenza espressiva senza mediazioni ma finendo paradossalmente col risultare insincero e costruito, a cavallo tra anni '80 e '90 Neil Young si limita a essere se stesso, ed è nuovamente l'*uragano*. La stagione strepitosa compresa tra il 1989 e il 1994 è un periodo in cui il canadese non sbaglia un colpo, tornando a essere uno che conta *davvero* anche per chi ha venti o trent'anni meno di lui. RAGGED GLORY arriva un anno dopo la rinascita di FREEDOM, alzando ancora di più il volume e allineandosi perfettamente con lo spirito del tempo. È anche grazie a questo disco che la generazione di disperati di Seattle, e più in generale tutto l'indie rock della prima a metà di decennio, elegge Neil a nume tutelare. Il perché sta tutto nelle distorsioni di *Fuckin' Up*, nelle schitarrate furiose e infinite di *Love And Only Love* e *Love to Burn*, nella nostalgia Sixties-psichedelica di *Mansion On The Hill*, nell'omaggio al garage originario con la cover di *Farmer John* dei Premiers, nel gospel a botte di feedback di *Mother Earth (Natural Anthem)*.

The Zombies

Odessey And Oracle

(CBS, 1968)

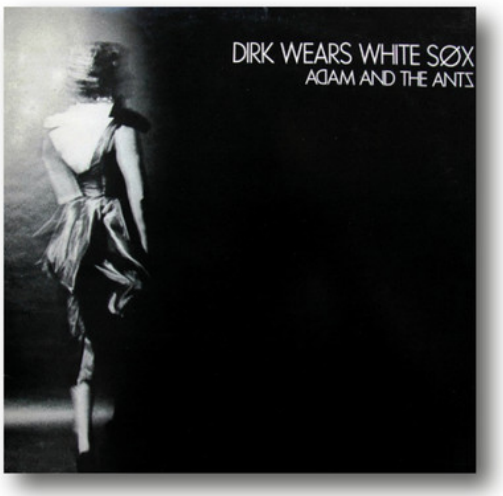
A introdurre nel mondo fatato di ODESSEY AND ORACLE sono due note di clavicembalo, seguite dai versi "Good morning to you *I hope you're feeling better baby". Giusto il tempo di farsi catturare dalla melodia beatlesiana che questa si arresta in un ping pong armonico a cinque voci degno dei migliori Beach Boys, per aprirsi infine in un esuberante "feel so good* you're comin' home soon". *Care Of Cell 44* è una canzone perfetta, eppure parla di una ragazza rinchiusa in un carcere femminile. Surreale, come quasi tutto ciò che riguarda uno dei massimi capolavori pop inglesi degli anni '60. Surreali la copertina, l'involontaria storpiatura psichedelica del titolo, il fatto che quando uno dei singoli – la celeberrima *Time Of The Season* – sbanca le classifiche americane del 1969 il gruppo non esista più da un anno. Quando si erano messi al lavoro su ODESSEY AND ORACLE, gli Zombies erano una ottima beat band con un grande futuro dietro le spalle. I 45 giri di successo – *She's Not There, Tell Her No* – sono un ricordo, ma loro vogliono andarsene col botto. Ci riescono in pieno, come dimostrano la straordinaria bellezza e la pura gioia di vivere irradiate da canzoni come *A Rose For Emily*, *Friends Of Mine*, *Hung Up On A Dream*.

500 CONSIGLIATI

Adam And The Ants

Dirk Wears White Sox

(Do It, 1979)



Gli Adam And The Ants più famosi sono quelli emersi nel 1980 con il secondo album KINGS OF THE WILD FRONTIER, caratterizzati da un sound ritmicamente ossessivo (chiamato "Burundi beat") e da un curioso look piratesco, che per alcuni anni ottennero ampi riscontri anche fuori nella natia Gran Bretagna. Subito prima, con compagni totalmente diversi, il *frontman* Adam Ant – all'anagrafe, Stuart Leslie Goddard – aveva concepito una formula espressiva meno commerciabile ma più interessante, a base di post-punk, punk e glam: a documentarla rimangono tre singoli e questo LP comunque bene accolto dal pubblico (fu n.16 UK), che rivelano una verve creativa spigolosa e poco ligia alle regole oltre a una personalità già carismatica. Un fosco, estroso affresco new wave, tra ripetuti inchini a David Bowie, citazioni sparse e addirittura un omaggio al Futurismo.

Ryan Adams

Gold

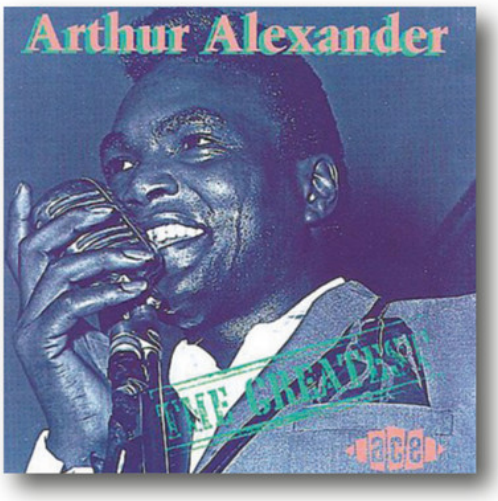
(Lost Highway, 2001)

Eterna “next big thing” Ryan Adams, che sedicenne fondava i Patty Duke Syndrome per poi scioglierli e dare vita ai Whiskeytown. Alla netta svolta stilistica (dagli Hüsker Dü agli Uncle Tupelo, in pratica) corrispondevano lo sbocciare del talento compositivo dell’artista di Jacksonville e l’interesse di un’industria che all’altezza del secondo album, STRANGERS ALMANAC, era pronta a scommettere che i ragazzi sarebbero diventati i Nirvana dell’alt-country. Non fosse che il caratteraccio e la propensione agli eccessi alcolici del leader mandavano tutto a catafascio, i Whiskeytown erano presto storia, con il Nostro pronto per una carriera solistica inaugurata nel 2000 da HEARTBREAKER. Con GOLD arriverà a un passo dal successo vero. E se la giocherà male. L’album resta comunque un capolavoro di classicismo rock, che a essere evocati siano Van Morrison o Elton John, i Beatles come Neil Young o i Rolling Stones.

Arthur Alexander

The Greatest

(Ace, 2006)



A certificare che il titolo di questa raccolta non millanta basta un elenchino di gente che ha rifatto brani del suo titolare: Beatles (*Anna*, *A Shot Of Rhythm And Blues*, *Soldier Of Love*), Rolling Stones (*You Better Move On*; ripresa anche dai Mink De Ville), Elvis Presley (*Burning Love*), Bob Dylan (*Sally Sue Brown*). Tutti testimonial lievemente più autorevoli di quanto non potremo mai essere noi e fidatevi di loro, dunque, se ancora non avete in casa THE GREATEST, insuperabile ritratto di uno degli autori e interpreti che fra i primi delinearono vocabolario e sintassi del soul, in particolare di quello cosiddetto "sudista". Uno dei primi inoltre a rendere invisibile il confine fra soul e country e non a caso nel periodo qui antologizzato, 1962-1965, incideva per una casa di Nashville, la Dot.

Terry Allen

Lubbock (On Everything)

(Fate, 1979)

Straordinaria figura di umanista – architetto, artista concettuale, pittore e scultore con opere esposte in collezioni fra le più prestigiose al mondo – il texano d'elezione Terry Allen concepisce nel 1975 il suo primo LP, JUAREZ, come colonna sonora per un'esposizione allo Houston Contemporary Art Museum. Stampato privatamente in sole mille copie, il disco passa inosservato. Non così l'attività autoriale del nostro uomo, che firma un paio di successi minori per Bobby Bare e soprattutto, nel 1977, una canzone per gli amici Little Feat destinata a diventare uno dei grandi classici del loro repertorio. *New Dehli Freight Train* verrà ripresa da

lì a due anni in questo doppio, magistrale summa di musiche americane solitamente catalogata alla voce “country” ma cui concorrono anche blues e tex-mex, r’n’r e più di un’eco del popolarismo colto di un John Philip Sousa.

Alternative TV

The Image Has Cracked

(Deptford Fun City, 1978)

Folgorato dai primi vagiti del punk inglese tanto da licenziarsi dalla banca dove era impiegato per diventare uno dei teorici del movimento sulle pagine della sua fanzine “Sniffin’ Glue”, Mark Perry non resisteva alla tentazione di passare dall’altra parte della barricata. Improvvisatosi cantante, chitarrista e compositore fondava così gli Alternative TV, dedicandosi a un rock’n’roll per lo più essenziale, elementare e abrasivo in cui a tratti affioravano altre influenze: un punk *sui generis*, non sempre violento e fragoroso, la cui migliore espressione è nei solchi di questo esordio a 33 giri e di vari singoli altrettanto secchi e stralunati che gli fecero da corollario. Tenuti fuori dal vinile originale, che comunque contiene il piccolo inno *Action Time Vision*, questi ultimi sono stati saggiamente inclusi nella ristampa in CD della Anagram.

The Amboy Dukes

The Amboy Dukes

(Mainstream, 1967)

Il personaggio Ted Nugent è quello che è, uomo di rara antipatia, un troglodita reazionario al cui confronto Donald Trump fa quasi la figura del progressista. E tuttavia: prima delle foto promozionali con arco e frecce e vestito di pellicce di animali "uccisi con le mie stesse mani", prima delle altrettanto ridicole gare di riff e assolo con Frank Marino, prima dei muri di amplificatori e casse in palasport e stadi e delle mitologie d'accatto su record di decibel e danni all'udito, prima di tutto ciò ci furono gli Amboy Dukes. Uno dei gruppi più eccitanti e fragorosi in cui ci si potesse imbattere in un per loro assai poco floreale 1967. Il successivo JOURNEY TO THE CENTER OF THE MIND scolpirà, con la traccia omonima, una pietra miliare del garage inacidato, ma abbiamo scelto l'esordio per la più massiccia e sferragliante *Baby Please Don't Go* di sempre.

American Music Club

Mercury

(Reprise, 1993)

Artista fra i più ispirati e "sentimentali" della sua generazione, Mark Eitzel ha sempre scritto e interpretato, con la sua chitarra ma ancor di più con la sua voce sofferta e intensissima, canzoni fuori dalla norma. Canzoni derivate dal folk, dal rock, dalla psichedelia e persino dal pop, melodicissime ma di rado orecchiabili; canzoni dolenti ma mai deprimenti e, anzi, ariose e luminose, espressione di un'interiorità incontenibile; e canzoni difficili, che svelano tutto il loro fascino e le loro mille sfumature solo concedendogli dedizione assoluta. Sesto album della band mai stabile – fa eccezione il chitarrista Mark "Vudi" Pankler – fondata da Eitzel nel 1982, MERCURY fu il primo di due dischi major che fecero pensare alla possibilità di un successo più che di culto: un'illusione, perché il talento e l'anima del musicista californiano non sono davvero per tutti.

…And You Will Know Us By The Trail Of Dead

Source Tags & Codes

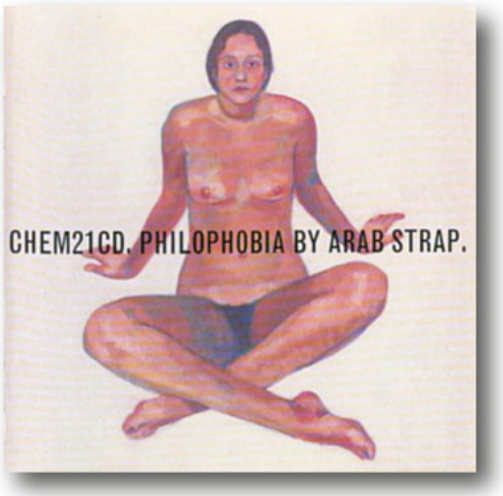
(Interscope, 2002)

Senza dubbio una delle band più particolari emerse – benché solo a livello di (ampio) culto – nell'affollatissimo panorama degli anni 2000, i Trail Of Dead sfuggono a ogni rigida definizione: hanno evidenti radici post-punk, ma non disdegnano deviazioni filo-progressive; viene da etichettarli come art-rock, ma il loro stile è ricettivo al punk e al metal; i loro brani sono spesso potentissimi e abrasivi, ma vantano anche splendide melodie e atmosfere di sapore epico. Contaminazione a 360 gradi, quella del gruppo texano capitanato dai musicisti/cantanti Jason Reece e Conrad Keely, non a caso documentata da album piuttosto diversi fra loro: SOURCE TAGS & CODES, terzo della serie e primo di un trittico su major, il più organico a dispetto dell'eclettismo, il più ispirato, il più memorabile.

Arab Strap

Philophobia

(Chemikal Underground, 1998)



Portabandiera assieme ai più vivaci Belle And Sebastian della scena indie fiorita a Glasgow nella seconda metà dei ’90, gli Arab Strap del cantante Aidan Moffat e del multistrumentista Malcolm Middleton hanno rapito molti cuori con le loro canzoni avvolgenti e crepuscolari, dove testi letterari che ruotano attorno ad alcol, sesso e droga si appoggiano, quasi recitati con voce indolente e/o sofferta, su trame di grande forza evocativa nelle quali le sonorità elettroacustiche coabitano con un’elettronica mai invadente. Secondo di sei album pubblicati fra il 1996 e il 2005, PHILOPHOBIA coglie l’ensemble scozzese all’apice di una parabola peraltro priva di cadute di tono, forte di un’espressività rodata dalla pratica ma non ancora fattasi “mestiere”: inquietudini, decadenza e compiaciuta autocommiserazione per una formula che miracolosamente riesce persino a essere pop.

Joan Armatrading

To The Limit

(A&M, 1978)

Inarrestabile la cantautrice di Saint Kitts (Indie Occidentali; ma il passaporto è britannico) da quando nel 1976 un album omonimo – che è però già il suo terzo – aggiunge nerbo rock a uno stile garbatamente folk-pop, e con al più un profumo di jazz. E poi: anima soul che non si nega a funk e r'n'b e un più disinvolto collegarsi alle radici caraibiche. Non si può dire sia un crescendo solo perché già JOAN ARMATRADING è splendido splendente e scegliere fra i successivi SHOW SOME EMOTION (1977), TO THE LIMIT, ME MYSELF I (1980) e WALK UNDER LADDERS (1981) è questione di preferire questa canzone a quella. Sono tutti dischi baciati nel Regno Unito da vendite eccellenti e che guadagnano alla Armatrading qualcosa più che un culto anche negli USA. Peccato che THE KEY nel 1983 banalizzi la formula alla ricerca di un successo ancora più ampio, che sembrerebbe arrivare ma non dura. Né l'ispirazione tornerà mai ai livelli di quest'era aurea.

Asian Dub Foundation

Rafi’s Revenge

(London, 1998)

Perfetti figli del multiculturalismo, gli Asian Dub Foundation nascono nel 1993 da un progetto sociale di Londra che prevede l’insegnamento di tecnologia e musica a ragazzi di origine asiatica. In principio un sound system, il collettivo composto dal bassista Dr. Das, dal DJ Pandit G e dal rapper Master D si trasforma in gruppo accogliendo il chitarrista Chandrasonic e il manipolatore di suoni Sun-J. Dopo un EP e l’esordio FACTS AND FICTIONS per l’indipendente Nation, la loro fusione di reggae, rock, hip-hop e radici indiane decolla con un tour di spalla ai Primal Scream e in questo lavoro, uscito un anno prima solo in Francia e appositamente riregistrato. Messaggio e sonorità traggono reciprocamente forza nella vigorosa *Buzzin*, nella denuncia *Free Satpal Ram*, nell’esplicita *Black White* come non accadrà nei comunque apprezzabili dischi successivi.

The Associates

The Affectionate Punch

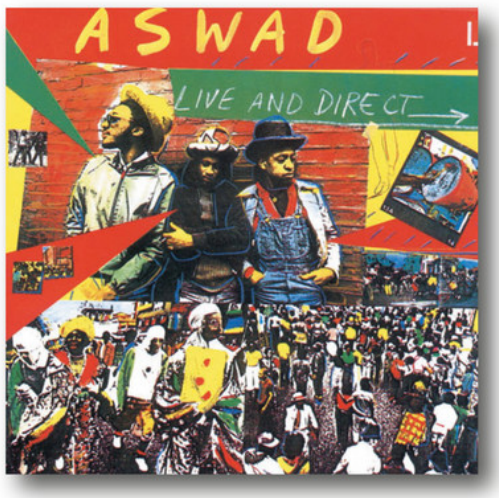
(Fiction, 1980)

In una dozzina d'anni di carriera testimoniata da quattro album propriamente detti, gli Associates – scozzesi di Dundee – non hanno raccolto consensi plebiscitari e, anzi, sono sempre stati una presenza controversa del panorama new wave britannico, amati da alcuni tanto quanto maltollerati da altri. Colpa, forse, dello stile troppo (?) sofisticato ed estetizzante oltre che fortemente caratterizzato da una voce enfatica fino quasi al melodramma, peraltro sostenuto da una scrittura di pregio. Alla fine, la migliore eredità lasciata dal duo costituito dal cantante Billy Mackenzie – morto suicida nel 1997 – e dal chitarrista/tastierista Alan Rankine è in questo debutto in cui la voglia di strafare non aveva ancora preso il sopravvento, dove post-punk, cabaret, soul, David Bowie e Cure trovano interessanti e molto spesso fascinosi punti di incontro.

Aswad

Live And Direct

(Island, 1983)



Formatisi a Ladbroke Grove, Londra, nel 1975 gli Aswad ottengono entro breve un contratto con la Island, impresa tanto più notevole se si considera che sono la prima formazione reggae inglese a firmare per una major e che il loro mentore Chris Blackwell è l'uomo che proprio in quel momento sta facendo di Bob Marley una stella. Fra varie false partenze, comprese un paio di autoproduzioni e una parentesi con la CBS insoddisfacente sotto ogni profilo tranne quello artistico, si fa però il 1983 prima che decollino sul serio. Combustibile per il volo l'album che segna il ritorno alla casa madre, registrato dal vivo al carnevale di Notting Hill e la migliore esemplificazione possibile del loro sapere mischiare istanze militanti e orecchiabilità, in perfetto stile dancehall.

Brian Auger & The Trinity – Julie Driscoll

Streetnoise

(Marmalade, 1969)

Si dice che mentre preparava BITCHES BREW Miles Davis mandò a memoria le quattro facciate di STREETNOISE. Forse glielo aveva consigliato John McLaughlin, che conosceva bene Auger avendoci suonato assieme. Forse gli si accostò lusingato dal fatto che ci fosse in scaletta il suo *All Blues*, o riconoscendo in Auger un fratello di apostasia: "migliore pianista jazz" per "Melody Maker" nel 1964, Auger era poi passato all'organo e a un pop sofisticato quanto energico. STREETNOISE fa confluire il jazz in un più ampio fiume cui portano le proprie acque soul e rhythm'n'blues, folk e quell'equivoco che andrà sotto il nome di

progressive. Illuminata dalla sublime voce della Driscoll, l'opera non denuncia un cedimento in un'ora e un quarto e tocca inenarrabili apici nel commosso e corrusco macchinare di *Czechoslovakia* e in una *Light My Fire* passata in moviola.

Aztec Camera

High Land, Hard Rain

(Rough Trade, 1983)

Gli Aztec Camera erano i Velvet che si accasavano alla Motown per registrare il loro terzo LP, quello "acustico", come se si fosse trattato di PET SOUNDS o di FOREVER CHANGES. Lo chiamarono "il suono della giovane Scozia" e bastavano tre gruppi (gli altri due Orange Juice e Josef K) per fare finta che a Glasgow ci fosse un novello Berry Gordy di nome Alan Horne. Uno dotato di un bel fiuto, in ogni caso, se è vero come è vero che piazzava nove singoli sugli undici pubblicati dalla sua Postcard, più l'unico album, nella classifica indie UK. Di due dei 45 giri erano titolari gli Aztec Camera. All'esordio datato 1981 l'imberbe non per modo di dire (diciassette anni) Roddy Frame più il bassista Campbell Owens e il batterista Dave Mulholland, ma già all'altezza di questo debutto in lungo giusto un alias per un autore sopraffino: come un Elvis Costello con più bollicine e zero ira funesta.

Bad Company

Bad Company

(Island, 1974)

È gente con i quarti di nobiltà in regola a dare vita, nell'agosto 1973, alla Cattiva Compagnia: se Paul Rodgers e Simon Kirke, voce e batteria, sono freschi reduci dai Free (al primo hanno subito offerto un posto i Deep Purple, ma la proposta è stata declinata), il chitarrista Mick Ralphs proviene dai Mott The Hoople. Manca un bassista, che arriva in novembre ed è Raymond "Boz" Burrell, già con i King Crimson. Stupirsi se la Island, che due soldini con Free e Re Cremisi li ha fatti, offre un contratto? Questo per quanto riguarda l'Europa, mentre per gli USA è la Swan Song a provvedere. Vengono premiate con un terzo e addirittura un primo posto da questo omonimo debutto che propone energico rock ad alto tasso melodico e con tracce di blues e di folk. Formula che verrà più volte replicata con immutato successo prima dell'improvviso declino, a inizio anni '80.

Badfinger

No Dice

(Apple, 1970)

Ce l'hanno ricordato Leoncavallo così come Smokey Robinson: dietro la maschera del pagliaccio possono celarsi dolori indicibili. Allo stesso modo, si direbbe, la canzone più solare è stata spesso declinata da artisti dal destino tragico. Vale soprattutto per gli anglo-gallesi Badfinger, concentrazione di talenti eccezionale al punto di rischiare di farsi dispersiva (quando mai capita che in un quartetto tutti i componenti scrivano e tutti ad alto livello?) che con questo secondo LP posava una pietra d'angolo dell'edificio del cosiddetto power pop e giustificava o quasi la nomea di "nuovi Beatles". Fortuna e insieme grandissima iattura per i ragazzi la sponsorizzazione di quegli altri Fab Four, visto che la bancarotta della Apple impediva loro di monetizzare le vendite ragguardevoli di tre album e mezza dozzina di singoli. Pete Ham moriva suicida nel 1975. Tom Evans lo avrebbe imitato nel 1983.

Badly Drawn Boy

The Hour Of Bewilderbeast

(Twisted Nerve, 2000)

Damon Gough, “il ragazzo mal disegnato”, arriva al primo album dopo vari EP dalla diffusione più o meno carbonara e fa centro con un disco lieve ma al contempo di notevole spessore: belle canzoni (*Another Pearl* e *Once Around The Block*, forse, su tutte) e bello stile – elettroacustico con un po’ di elettronica – che parte dal folk-rock e si dispiega in trame più elaborate e imprevedibili. Pop ma non troppo, psichedelico ma non troppo, ruvido ma non troppo, malinconico ma non troppo, “storto” ma non troppo, THE HOUR OF BEWILDERBEAST avrà seguiti sempre ispirati e fortunati (ad esempio il successivo ABOUT A BOY, colonna sonora del film tratto dall’omonimo romanzo di Nick Hornby) ma più canonici, che consolideranno il culto del musicista inglese. Questo esordio rimane la sua alchimia più sorprendente.

Hank Ballard & The Midnighters

Sexy Ways: The Best Of

(Rhino, 1993)

Il principale ispiratore dell’uomo di *Sex Machine*? Nonostante sia di tre anni più giovane certamente l’uomo di *Sexy Ways*. Il Padrino del Soul avrà modo di esprimergli la sua gratitudine convocandolo nel 1968, quando il pozzo del successo era da tempo prosciugato, a far parte della James Brown Revue, regalandogli così una seconda giovinezza (una terza sboccerà nei secondi ’80). La differenza fra i due è che Hank Ballard, oltre a sciorinare per primo esplosivo r’n’b a un passo dal rock’n’roll, fu assai più esplicito in materia di sesso. Basti a chiarirlo il titolo originale del “la” a una serie di hit culminata nel 1960 con la ripresa da

parte di Chubby Checker di una canzone di Ballard di due anni prima, *The Twist*: il piccante *Sock It To Me Mary* sarà trasformato in un comunque allusivo *Work With Me Annie*.

The Band

Rock Of Ages

(Capitol, 1972)

Prove tecniche di un'immortalità che, sei anni più tardi, provvederà a sanzionare Martin Scorsese in un indimenticabile ultimo giro di valzer. Con il fiato per la prima volta corto dopo un CAHOOTS in cui sound e scrittura si sono fatti inopinatamente di maniera (né a salvarlo è bastato che giungesse in soccorso l'amico Dylan con una *When I Paint My Masterpiece* degna di cotanto titolo), la Band sconfigge la paura del palcoscenico cui alludeva il 33 giri ancora prima per trarre consuntivi, chiudere cerchi e quindi ripartire. Da una spettacolare festa, ché è tale un doppio dal vivo in cui, con il fondamentale apporto di una sezione fiati messa insieme e indottrinata da Allen Toussaint, il repertorio storico viene non tanto tirato a lucido quanto trasfigurato, con un benvenuto spirito ludico che si fa beffe di ogni solennità. È la Band insieme più black e più rock'n'roll che si ricordi.

Courtney Barnett

Sometimes I Sit And Think, And Sometimes I Just Sit

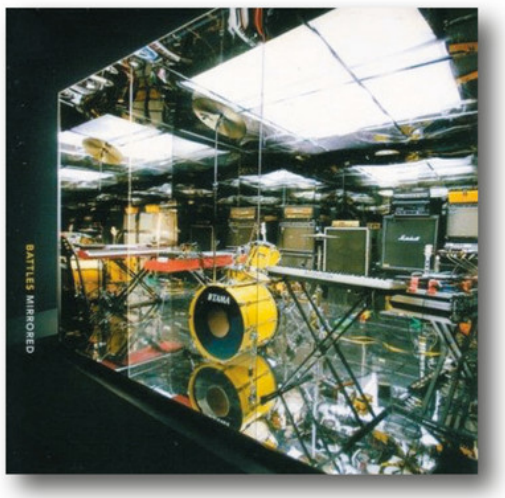
(Milk!, 2015)

Quando pubblica questo suo primo album, che sarà seguito nel 2017 da LOTTA SEA LICE (a quattro mani con Kurt Vile) e l'anno ancora dopo da TELL ME HOW YOU REALLY FEEL, Courtney Barnett è già un personaggio di culto nel mondo *alternative*. Merito dei due EP precedenti, riuniti in DOUBLE EP: A SEA OF SPLIT PEAS, che da soli le erano valsi inviti al "Coachella Valley Festival" e (inevitabilmente) allo show di Jimmy Fallon. Un modo di puntare al successo molto vecchio stile, così come apparentemente tradizionale è il formato musicale da lei scelto: un r'n'r dal taglio indie che guarda più alla scrittura di Lou Reed, Jonathan Richman e Stephen Malkmus che a quella di tante sue colleghe contemporanee. Di suo, la cantautrice australiana mette uno *storytelling* ironico e minuzioso, ritornelli a presa rapida e una simpatia contagiosa.

Battles

Mirrored

(Warp, 2007)



Ci sono due canzoni in questo esordio degli americani Battles che svettano dalla cintola in su sul resto del programma. Una è *Ddiamondd*, solare e buffonesca, dritta da un cartone animato Disney. L'altra è *Bad Trails*, che è un Robert Wyatt krauto, lirico ma finalmente non più estenuato. MIRRORED si muove fra questi estremi, evidenziando i virtuosismi strumentali che ci si può attendere da gente proveniente da Helmet, Don Caballero e Stormandstress ma, 1), senza calcare la mano riducendoli a prodezze solipsistiche e, 2), innestandoli in un tessuto modernissimo, dove il lavorio al computer gioca un ruolo fondamentale. Sì, certo, è il nuovo prog-rock (non a caso per raccontare i Battles sono stati chiamati in causa persino i Gentle Giant e non senza qualche buona ragione), ma è vivaddio un prog-rock almeno in un senso inedito: che non si prende troppo sul serio.

The Beach Boys

Sunflower

(Reprise, 1970)

Album numero sedici per i Ragazzi della Spiaggia, debutto su Reprise dopo che il rapporto con la Capitol è finito a cause milionarie per diritti d'autore e percentuali sulle vendite, SUNFLOWER sul subito sembrerebbe segnare tutt'altro che una riscossa, testimoniando al contrario un declino che ai contemporanei deve parere inarrestabile. Frutto di una lavorazione estenuante e del rifiuto alla pubblicazione opposto dapprincipio dalla nuova etichetta, che ha costretto la band a rimetterci mano, vende oltretutto molto poco, come mai prima i nostri eroi. Con il senno del poi è invece – forte di armonie vocali al top e arrangiamenti di eccezionale raffinatezza – il penultimo grande LP dei Beach Boys, nonché quello dove finalmente sbocciano i talenti di Dennis Wilson e Bruce Johnston. L'ultimo? Il successivo di un anno SURF'S UP, che l'edizione attuale in CD accoppia proprio a SUNFLOWER.

Beastie Boys

Ill Communication

(Grand Royal, 1994)

Otto anni separano i monellacci politicamente scorretti, ubriachi di Budweiser e di sesso, dell'incendiario LICENSED TO ILL dal gruppo di nuovo idolatrato dal pubblico (questo album va dritto al numero uno negli Stati Uniti) e in più ora santificato pure dalla stampa – e non solo per meriti musicali: anche per l'impegno non posticcio sul fronte di cento giuste cause – di ILL COMMUNICATION. Il brusco cambio di coordinate di PAUL'S BOUTIQUE, dalle rime su impianto hard rock del debutto a un hip hop duro e puro, senza quasi chitarre, è stato un suicidio commerciale ma ha giovato molto alla credibilità artistica del trio. CHECK YOUR HEAD è riuscito nel miracolo di farsi mediano fra i predecessori. Lo imita ILL COMMUNICATION, con una scrittura ancora più convincente e belle sbandate etnopsichedeliche.

The Beatles

A Hard Day's Night

(Parlophone, 1964)

In parte colonna sonora dell'omonimo film, A HARD DAY'S NIGHT è il primo LP dei Beatles di una certa organicità, il primo (resterà l'unico) tutto firmato Lennon/McCartney, il primo che possa essere detto in toto un capolavoro, dal "twang!" del brano che lo battezza e inaugura all'enigmatica e tutta costruita su chitarre flamencate *I'll Be Back* che lo suggella. Esce all'apice della beatlemania e segnala la giustezza della percezione comune che vede in John Lennon il leader del gruppo. Abbacinante la visione di un talento che sboccia completamente, in una *I Should Have Known Better* con qualche sfumatura dylaniana come in una *Tell Me Why* che insegna il mestiere ai Beach Boys, nell'innodia di *Anytime At All* come nel groove alla Wilson Pickett di *You Can't Do That*. Ma McCartney si difende eccome: sue la sognante *And I Love Her* e la scanzonata *Can't Buy Me Love*.

The Beau Brummels

Introducing The Beau Brummels

(Autumn, 1965)

Strano ma vero: nei giorni della British Invasion una band americana che in qualche modo si fingeva inglese aveva maggiori chance di suscitare interesse. Così fecero, fra i tanti, i Beau Brummels di San Francisco, che strizzavano l'occhio a Beatles e Zombies senza peraltro cercare di nascondere il loro grande amore per il folk. Guidato dal cantante Sal Valentino e dal chitarrista e compositore Ron Elliott, il gruppo realizzò diversi dischi fra il 1964 e il 1969, adeguandosi con buona verve al succedersi degli umori musicali; il loro lavoro più significativo è comunque questo esordio prodotto dall'allora sconosciuto Sly Stone, con dodici brani tra beat, country, folk-rock e surf – ottimi soprattutto i singoli *Laugh, Laugh* e *Just A Little* – caratterizzati da melodie irresistibili, notevole freschezza e atmosfere altamente evocative.

Beck

Sea Change

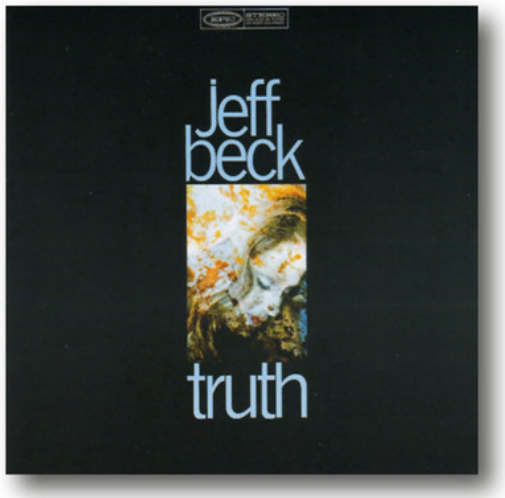
(DGC, 2002)

All'epoca dell'uscita, SEA CHANGE venne definito "l'album reazionario di Beck", a causa di architetture musicali più lineari della norma (ma non del tutto prive di deviazioni) e di testi che, rinunciando all'ironia, dichiarano il profondo disagio derivato dalla fine di una relazione sentimentale. Dodici canzoni pacate e malinconiche, ricche di immagini intriganti e illuminate da un notevole gusto estetico, che colgono il *songwriter* americano – ormai all'ottavo lavoro di lunga durata – in una veste per lui inedita, all'insegna dell'intimismo e della musica suonata con strumenti convenzionali. Dalla relativa "normalizzazione" emergono però uno spessore e una sensibilità di scrittura che in precedenza erano stati messi un po' in ombra dall'estro e dai trucchi di studio: un Beck autore di serie A, insomma, e non solo un pur geniale alchimista.

Jeff Beck

Truth

(EMI Columbia, 1968)



Lasciati gli Yardbirds nel novembre 1966, l'allora ventiduenne Jeff Beck pubblica alcuni singoli da solista prima di dare vita all'inizio del 1968 al fenomenale gruppo con il quale registrerà questo LP e (con un aggiustamento minimo di formazione) il seguente BECK-OLA: Rod Stewart alla voce, Nicky Hopkins al piano, Ron Wood al basso e Micky Waller alla batteria. Pur premiato da un buon riscontro di pubblico (in patria è snobbato, ma negli USA è quindicesimo ed è certificato disco d'oro), in retrospettiva TRUTH appare opera sottovalutata (nuocerà alla sua fama postuma la qualità ondivaga e i frequenti cambi di direzione della successiva produzione del chitarrista) e non premiata per i suoi meriti nemmeno da vendite comunque modeste se paragonate a quelle di band che si muovevano in territori affini come Cream e Led Zeppelin. Indipendentemente dai riscontri critici e commerciali, resta uno dei migliori esempi di un hard primevo immerso nel blues e capace di maneggiare con gusto folk e psichedelia.

Bee Gees

Odessa

(Polydor, 1969)

Negli anni ’60, e quindi ben prima dell’enorme successo legato ai brani del film *Saturday Night Fever*, i Bee Gees erano una pregevole band pop-rock votata a canzoni inizialmente più semplici e leggere, con largo uso di armonie vocali, e in seguito sofisticate e ambiziose. Pubblicato ai tempi come doppio 33 giri e ultimo album a vantare in organico il chitarrista Vince Melouney, ODESSA documenta appunto il periodo in cui il gruppo dei fratelli Barry, Robin e Maurice Gibb, rientrato nella natìa Gran Bretagna nel 1967 dopo aver vissuto per un decennio in Australia, si dedicava a un sound complesso ed eclettico, collocabile grossomodo a metà fra il pop barocco e il proto-progressive; fra ricercate ridondanze e qualche caduta nel melenso, innumerevoli i segni di un talento che non aveva paura di assecondare ogni istinto creativo.

Bellowhead

Burlesque

(Westpark, 2006)

“La più significativa incisione di musica inglese dai tempi di KIEGE & LIEF”: così “Songlines” sull’esordio del numeroso gruppo (undici componenti) fondato e guidato dal cantante e violinista Jon Boden e dal fisarmonicista John Spiers. I Fairport Convention possono essere in effetti un referente plausibile, ma più di loro quei Pentangle che, oltre che con il rock e assortite musiche d’America, trafficavano con idee di raga e di jazz. Però togliete loro le chitarre e sostituitele con una sezione di archi. Quindi aggiungetene una di fiati, fate che sia la Dirty Dozen Brass Band e accasatela presso la 2 Tone. Rispeditela, con il resto della compagnia, a New Orleans. Anzi, sugli Appalachi. In Brasile no? Disco strepitoso e sorprendente in toto, cui i Bellowhead prima di sciogliersi nel 2016 davano quattro successori all’altezza.

The BellRays

Have A Little Faith

(Cheap Lullaby, 2006)

Da un lato il pop-soul adolescenziale della Motown, dall'altro i riff granitici e il nichilismo degli Stooges e i vortici chitarristici e l'attivismo politico degli MC5: territori sonici e filosofici apparentemente agli antipodi, eppure luoghi dell'anima di una stessa città, quella citata nel titolo dell'ottava traccia di questo album (ben il loro undicesimo) dei pur californiani BellRays. Esaltante assalto all'arma bianca, fra le tredici canzoni più un paio di interludi che compongono HAVE A LITTLE FAITH *Detroit Breakdown* è però una di quelle da non puntare se ci si vuole fare un'idea al volo di come suoni, e di cosa rappresenti, il disco: un rimbalzare inesausto fra SHAFT e KICK OUT THE JAMS, Parliament, Funkadelic e Jimi Hendrix, un po' Temptations e un po' Blue Cheer. Caos palingenetico in cui rifulge la voce sferzante e sexy di Lisa Kekaula, nera fra sodali bianchi.

The B-52’s

The B-52’s

(Warner Bros, 1979)

Generò molte band incredibilmente originali la prima new wave a stelle e strisce e i B-52’s – da Athens, Georgia – furono una delle più peculiari e quindi riconoscibili. Oltre ad avere l’aspetto di personaggi da cartoni animati, i cinque musicisti traevano parecchi spunti dal passato (ad esempio il pop alla Phil Spector e il surf) ma li elaboravano in un contesto futuribile dove ritmi ipnotici sostengono trame spezzate e nervose di chitarre e tastiere, intrecci canori maschili e femminili, soluzioni al confine con il kitsch, testi ludici e facili da memorizzare. Divertentissimi e trascinanti, ragazzi e ragazze diedero il meglio di sé (ma anche il secondo LP, WILD PLANET, è poco meno che imperdibile) in questo esordio, che contiene il loro brano più famoso – *Rock Lobster* – e gli affianca altri otto potenziali successi sui quali il tempo non ha lasciato grandi segni.

Big Audio Dynamite

This Is Big Audio Dynamite

(CBS, 1985)

Hanno un grande torto *The Bottom Line* e *Bad*, le due canzoni straordinarie e adeguatamente dinamitarde che anticipano di un mese nei negozi, a 45 giri e in versioni espanse, il primo LP post-Clash di Mick Jones: quello, mentre al contempo definiscono il canone del gruppo, di collocarne gli standard a un livello talmente alto che i B.A.D. non riusciranno mai a eguagliarne l'efficacia. Come suonano? Come se su un crocicchio convergessero la disco di *The Magnificent Seven*, il soul Motown di *Hitsville U.K.*, l'electro-funk di *Radio Clash* e il Morricone-punk di *Know Your Rights*. Più Grandmaster Flash, un'ipotesi di Public Enemy ancora in nuce e i Beatles. Saranno sempre meglio su singolo che su album, Jones e soci, ed è questa la ragione per la quale di questo loro debutto è raccomandabile soprattutto la versione Legacy del 2010, con un intero secondo CD di mix e remix.

Big Youth

Screaming Target

(Trojan, 1973)

Equivalente di quello che sarà l'MC per il rap, il DJ giamaicano ha definito il suo stile con U-Roy, non a caso detto The Originator, ma è con Manley Augustus Buchanan, ribattezzatosi Big Youth, che la sua popolarità dilaga. Il 1971 è l'anno dell'apprendistato. Il 1972 lo vede registrare 45 giri dopo 45 giri e portare fino a cinque titoli insieme nei Top 10 dell'isola. L'anno chiave è il 1973. La dizione si fa più chiara e cresce vertiginosamente la qualità dei testi, fra i quali non mancano le serenate amorose o le guasconate ma che vedono ora prevalere tensioni di ritorno all'Africa e citazioni bibliche. SCREAMING TARGET è il debutto a 33 giri: produzione di Gussie Clarke e basi pescate nei cataloghi di gente come Gregory Isaacs, Leroy Smart o Lloyd Parks, è un tripudio di rime che si rincorrono su ritmi agili quanto muscolari, punteggiati da tastiere e fiati esuberanti.

Ryan Bingham

Mescalito

(Lost Highway, 2007)

Cappello da cowboy quasi sempre in testa (e d'altronde a lungo si è guadagnato da vivere cavalcando tori e domando cavalli), nelle foto disseminate nel libretto di MESCALITO il texano Ryan Bingham parrebbe più vecchio dei venticinque anni che ha. Normale, se vieni da una famiglia poverissima e oltretutto l'hai lasciata adolescente per l'esistenza piena di rinunce del nomade. Per certo sembra di una persona più matura la voce roca che prorompe da uno dei più notevoli album di Americana del decennio. Ci senti il sole feroce che scava rughe nella pelle e l'umidità di notti all'addiaccio; ci senti la polvere della strada e di campagne così riarse che il deserto è un niente più in là; ci senti sapore di vita vissuta, insomma. E nelle canzoni riconosci Joe Ely e lo Springsteen esordiente, Townes Van Zandt, John Fogerty, i Rolling Stones pazzi per Gram Parsons.

Benjamin Biolay

A l'origine

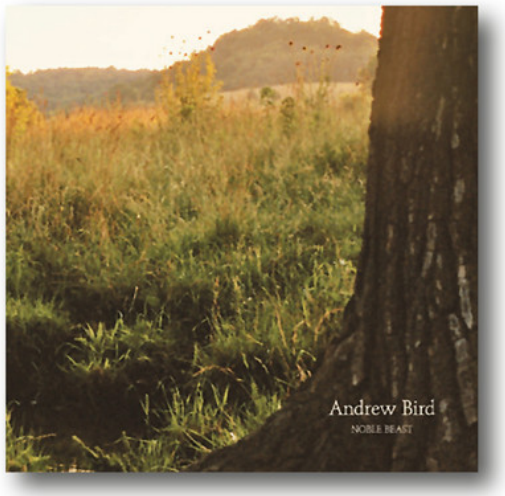
(Virgin, 2005)

Dei numerosi candidati, volontari e non, al trono di "nuovo Gainsbourg", Benjamin Biolay è certo il più credibile: per la qualità della proposta musicale, per l'eclettismo – è *songwriter*, multistrumentista, cantante, arrangiatore, compositore di colonne sonore, produttore, attore – e pure per il *physique du rôle* da bel tenebroso. Terzo album a suo nome, A L'ORIGINE si muove fra *chanson* classica e moderna, dosando con estro e gusto trame elettroacustiche e sprazzi elettronici, luci e ombre, melodie e tensioni, minimalismo e *grandeur*: dolcezza sofferta ed evocatività sanguigna si incontrano in quattordici episodi enigmatici, magnetici e notevolmente espressivi anche nei testi, con *L'histoire d'un garçon* – non a caso, il titolo poi dato alla biografia dell'artista – a imporsi come momento più emblematico e suggestivo.

Andrew Bird

Noble Beast

(Fat Possum, 2009)



Compositore, cantante e violinista di Chicago, Andrew Bird raggiunge nel suo ottavo album il migliore bilanciamento fra gli studi classici, la passione per il jazz e il folk e la propensione a un rock ad alto tasso emozionale, pur dietro giochi di parole e rimandi da Battiato d'America. È musica che scappa da tutte le parti, mercuriale e inclassificabile, persino inaudita. Ad esempio in una *Nomenclature* che parte country e arriva Radiohead. C'è chi ha chiamato in causa Prokofiev e ci sta, così che ci sta che per *On Ho* si scomodino gli Shins, in altri frangenti Brian Eno e a destra e a manca Van Dyke Parks, oppure un Kurt Weill americanizzato e indeciso se stabilirsi a New York o a New Orleans. Disco da avere preferibilmente nell'edizione che gli accoppia il fratello solo strumentale (poi ristampato separatamente) USELESS CREATURES. Se possibile ancora più colto (ma senza spocchia) e suggestivo.

The Birthday Party

Junkyard

(4AD, 1982)

Secondo e ultimo album confezionato dopo il trasferimento dalla natia Melbourne a Londra, JUNKYARD è uno dei dischi più "fuori" di sempre, non solo in ambito new wave. All'epoca, la band guidata dal giovane Nick Cave era persa in un delirio di droga, alcol e disagi di vario genere, e ciò si rifletteva in un blues-punk intriso di perversione e paranoia nonché avvolto in atmosfere cupe e conturbanti: tensioni e degenerazioni vanno così a braccetto in brani di notevole impatto fisico ed emotivo – *Dead Joe* e *Big Jesus Trash Can* tra i più efficaci – costruiti su ritmiche brutali, chitarre lancinanti e la voce acida di uno sciamano che non si limitava a evocare sensazioni negative ma le viveva drammaticamente sulla propria pelle. Esorcismi feroci e corrotti, maledettamente catartici e consumati furiosamente all'insegna del *live fast die young*.

Björk

Vespertine

(One Little Indian, 2001)

Come se con DEBUT e POST non avesse stabilito standard irraggiungibili, Björk fa finta di niente e prova a stupire ancora nel 1997 con HOMOGENIC. Quasi ci riesce, fondendo in un monolite austero techno e pop, soul e jazz, etnica ed elettronica, rock e neoclassicismo, downtempo e drum'n'bass, che nei predecessori si erano inventati un'inaudita musica di convergenze parallele. A guardare le date, due anni fra ciascuno dei primi tre album laddove il quarto esce a quattro dal terzo, si potrebbe pensare a una lunga meditazione sul dove andare dopo. In realtà in mezzo c'è stata la trionfale partecipazione attorale a *Dancer In The Dark* di Lars von Trier e il disco collegato delle SELMASONGS e dunque, e semmai, VESPERTINE è il meno meditato dei lavori dell'artista. Risulta (resta) il più intimista e amabile: la voce di rado più che un sussurro, la ritmica il distendersi di un respiro e sopra melodie al pari lievi, ma presto indimenticabili.

The Black Angels

Directions To See A Ghost

(Light In The Attic, 2008)

Alcune band si “spiegano” con il nome che hanno scelto. Tale il caso dei texani Black Angels, ennesimo anello della catena psichedelica che dagli anni ’60 è arrivata fino al nuovo millennio. Ispirati nella ragione sociale ai Velvet Undeground, si sono rivelati all’altezza dell’impegno soprattutto in questo secondo album, che guarda anche ad altri predecessori illustri come Spacemen 3, Loop e Brian Jonestown Massacre per allestire incontri tra Velvet e 13th Floor Elevators (*You On The Run*, *You In Color*), omaggi a Syd Barrett (*Mission District*), acide parafrasi della new wave britannica (*Deer-Ree-Shee*) e puntate nella trance music californiana sotto lo sguardo dei Red Krayola (*Never/Ever*). Sensazionali esempi di approccio critico al passato, senso della sintesi e di uno stile che la formazione stessa ha battezzato drone’n’roll.

Black Flag

Slip It In

(SST, 1984)

Se DAMAGED è uno dei migliori album hardcore di sempre, pietra miliare del rock estremo arroventata da flussi magmatici e scolpita nel granito da inni frenetici e urticanti, SLIP IT IN, di tre anni posteriore, è un classico dell'hard rock moderno: conscio delle sue radici e aperto a ogni contaminazione, dal punk (*ça va sans dire*) a certa avanguardia. E retrospettivamente, con il suo essere volto a un aggiornamento del passato, molto in anticipo sui tempi e per questo frainteso, giacché la scena grunge era in fasce. Se *The Bars* e *My Ghetto* sono ritorni di fiamma per l'hardcore che fu, la traccia omonima e inaugurale e la conclusiva *You're Not Evil* sono ricostruzioni alla Black Sabbath di classe suprema e *Rat's Eyes*, lenta e caratterizzata da un cantato cavernoso, prefigura il grind. Ma non fategliene una colpa.

The Black Keys

Rubber Factory

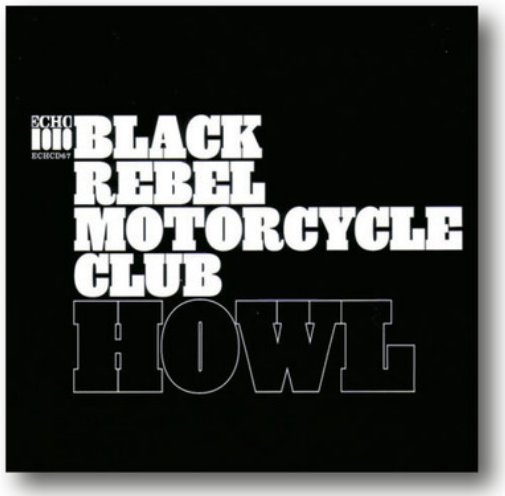
(Fat Possum, 2004)

Le coppie chitarrista/batterista non sono una anomalia assoluta, specie nell'ambito del rock-blues "alternativo", ma poche hanno raggiunto la potenza di fuoco sprigionata da Dan Auerbach (chitarra e voce) e Patrick Carney (batteria). Amici fin da bambini, i due partono da Akron, Ohio nel 2001, si fanno subito notare nel giro underground e dopo tre album approdano alla major Nonesuch, perfezionando il loro stile attraverso efficaci e brillanti contaminazioni e ottenendo, dal 2008, eccezionali riscontri in tutto il mondo. Ben più sporco dei suoi successori, quest'ultimo disco indipendente esalta la musica vigorosa e viscerale del duo, capace di abbeverarsi alla fonte dei migliori suoni black – blues in primis, ma non solo – senza sprofondare nei cliché; dopo, le canzoni diventeranno più scintillanti e maliziose, ma la grandezza dei Black Keys è già tutta qui. Nuda e cruda.

Black Rebel Motorcycle Club

Howl

(RCA, 2005)

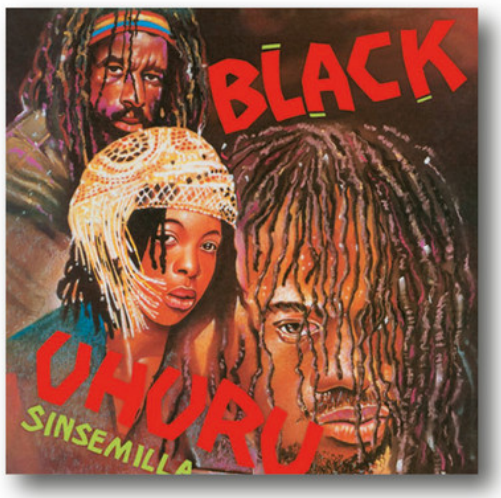


I Black Rebel Motorcycle Club nascono a San Francisco alla fine dei ‘90, assumendo il nome della gang di motociclisti guidata da Marlon Brando nel film *Il selvaggio*. Dopo un paio di discreti album in cui rivisitano le atmosfere elettriche e sature di band come i Jesus & Mary Chain, prendono in contropiede critica e fan con un lavoro che fa riferimento, fin dal titolo “rubato” ad Allen Ginsberg, a un immaginario completamente diverso: i primi anni ’60, la poesia beat, il folk di protesta, il country-blues. Le canzoni, improntate a una singolare visione della cosiddetta Americana, sembrano introdurre una svolta nello stile del gruppo, che però non verrà seguita nei lavori successivi. Un coraggioso “urlo” di originalità rispetto ai luoghi comuni stilistici dell’indie rock, rimasto purtroppo isolato.

Black Uhuru

Sinsemilla

(Island, 1980)



I Black Uhuru si formano a Kingston nel 1974 ed è del 1977 un debutto adulto già pregevole, LOVE CRISIS, in cui comincia a delinearsi uno stile inconfondibile, militante nelle tematiche e incisivo in melodie e ritmi temperanti la classica cadenza in levare con influenze afroamericane. Ma né quello né SHOWCASE, successivo di due anni, vengono premiati dalle attenzioni che meriterebbero. Buona comunque la semina, si rivelerà fondamentale l'inizio della collaborazione del trio Michael Rose/Derrick Simpson/Puma Jones con la sezione ritmica formata da Robbie Shakespeare e Sly Dunbar. Il raccolto sarà subito favoloso. Prima questo SINSEMILLA, che cattura con voci insieme ieratiche e suadenti, chitarre sinuose, ritmica solida ed elastica e mille bollicine electro. Poi RED, che lo tallona davvero dappresso (quattro mesi) e risulta di un niente meno immane.

Bobby Bland

The Voice

(Ace, 1991)

Bobby "Blue" Bland ha pubblicato almeno due LP che avrebbero meritato di figurare qui: TWO STEPS FROM THE BLUES, del 1961, è per molti il 33 giri che segnò la transizione dal r'n'b al soul; HIS CALIFORNIA ALBUM, del 1973, è dal suo canto un esempio di blues orchestrale con pochi pari. Con qualche rimpianto si è deciso però di optare, ritenendola nel complesso più significativa, per questa raccolta che include comunque metà di TWO STEPS e copre l'età aurea del Nostro, quei dieci anni dal 1959 al 1969 in cui fece sfracelli nella classifica black, ma senza andare mai più su della

ventesima piazza in quella pop. Pur della lega di un Ray Charles o di un Sam Cooke, Bobby Bland è rimasto un segreto afroamericano. THE VOICE offre un catalogo pressoché completo dei suoi innumerevoli stili, da un blues via via sempre più denso di gospel a un funky ruggente, da serenate melliflue a rhythm'n'blues dalle sfumature latine.

Bloc Party

Silent Alarm

(Wichita, 2005)

Anche se nel prosieguo di carriera il gruppo londinese non è stato in grado di offrire lavori altrettanto incisivi, è indubbio che quest'album d'esordio basti a garantire ai Bloc Party un posto nella Storia del rock; un posto che diventa di assoluto rilievo nell'ambito specifico delle tante (troppe) band che, negli anni 2000, si sono prodigate nel recupero non sempre creativo di suoni e atmosfere della new wave fiorita in Gran Bretagna fra gli ultimi '70 e i primi '80. Un po' Gang Of Four, un po' Cure (specie per la voce di Kele Okereke) e po' Joy Division, il tutto innervato di soluzioni figlie del Britpop dei '90, SILENT ALARM è una delle prove più fresche e ispirate della sua "scena". Avrebbe però fatto una figura brillantissima anche nel 1982 o nel 1983, e non è un complimento da poco.

Blondie

Parallel Lines

(Chrysalis, 1978)

Schierati sul versante più pop del panorama punk/wave sviluppatosi nella seconda metà dei ’70 attorno al CBGB e al Max’s Kansas City di New York, i Blondie della cantante Deborah Harry e del chitarrista Chris Stein – coppia anche nella vita – hanno vissuto il loro momento artistico più felice fra il 1977 e il 1978, quando la loro propensione alle melodie accattivanti e alle soluzioni di facile presa era ancora sorretta da discrete dosi di energia r’n’r. Dosi maggiori nel secondo LP PLASTIC LETTERS, che diede al gruppo la notorietà internazionale, e un po’ più ridotte in questo suo comunque brillante successore, contenente celebri hit quali *Hanging On The Telephone* (cover dei Nerves), *Sunday Girl*, *One Way Or Another* e soprattutto quella *Heart Of Glass* che, ballatissima nelle discoteche di tutto il mondo, scandalizzò parecchi puristi.

Blood, Sweat & Tears

Blood, Sweat & Tears

(Columbia, 1968)

Pubblicato nel dicembre 1968, a pochi mesi dal discontinuo CHILD IS FATHER TO THE MAN, il secondo LP dei Blood, Sweat & Tears di (ancora per poco) Al Kooper è ben più che la mera curiosità d'epoca di cui taluni parlano e pazienza se subito dopo (e sempre di più e più in fretta) gli artefici sbracheranno. Se metteranno in fila un disco indecente dopo l'altro e alla fine, dopo averne venduti a milioni, non riusciranno manco più a regalarli. Qui il "matrimonio di rock e jazz" vantato dall'interno di copertina funziona e non ci si ferma lì: entrano in gioco classica, pop, blues, r'n'b e un'ombra di psichedelia. E in qualche miracolosa maniera, come al predecessore non era riuscito che parzialmente, tutto si tiene. Sembra allora normale aprire e chiudere rileggendo Satie e, in mezzo e fra il resto, appropriarsi dei Traffic, di Laura Nyro o di Billie Holiday.

Bloomfield, Kooper & Stills

Super Session

(Columbia, 1968)

Già con i Blues Project e con quei Blood, Sweat & Tears che si era inventato per "infiltrare in un rock dall'anima lisergica non solo del rhythm'n'blues ma pure jazz e classica", il tastierista Al Kooper convoca il chitarrista Mike Bloomfield, che ha provato a fare lo stesso con gli Electric Flag. L'idea è quella di jammare e vedere l'effetto che fa. Ottimo, a giudicare da un primo lato in transito da una psichedelia semi-atonale al funk, al soul-jazz. Peccato che il giorno dopo Bloomfield non si presenti. Kooper chiama in soccorso Stephen Stills. Lo stacco è subito netto, nel Dylan minore reso con bella vivacità di *It Takes A Lot To Laugh*, e le distanze si accentuano con l'epopea acida di *Season Of The Witch* e gli hendrixismi di *You Don't Love Me*. Benché non sia stato occupato che due giorni, il conto dello studio è astronomico: tredicimila dollari. Mezzo milione di copie vendute dopo, alla Columbia non se ne lamenteranno più.

Blossom Toes

We Are Ever So Clean

(Marmalade, 1967)

L'uscita di SGT. PEPPER'S dei Beatles innescò un cataclisma stilistico nel pop inglese del 1967: improvvisamente, divennero di rigore la sperimentazione, le trovate sonore più fantasiose, gli abiti vittoriani e le filastrocche su personaggi immaginari. La maggior parte delle band saltate sul variopinto carro psichedelico non avevano però il talento necessario per elevarsi al di sopra del parassitismo modaiolo. Felicissima eccezione i Blossom Toes, guidati dall'eccelso chitarrista Brian Godding, che in questo campionario di colorate melodie dal retrogusto acidulo incarnano al meglio lo spirito di quel periodo incantato. Più heavy e a tratti zappiano il successore IF ONLY FOR THE MOMENT del 1969, e ispirato dal jazz rock il terzo WORKER'S PLAYTIME (uscito però a nome B.B.Blunder).

Blue Cheer

Vincebus Eruptum

(Philips, 1968)

La faccia cattiva del *flower power*. Con gli altri gruppi hippie di San Francisco, i Blue Cheer – inizialmente, il bassista e cantante Dickie Peterson, il chitarrista Leigh Stephens e il batterista Paul Whaley – condividevano il look, ma la loro versione del *peace and love* non implicava gettare fiori al pubblico: semmai, seppellirlo sotto tonnellate di watt. Musica dall'impatto formidabilmente violento, la loro, che li fece addirittura bandire da locali come il Fillmore. Un anno prima della nascita ufficiale dell'hard rock, squassano l'etere con la cover devastante di *Summertime Blues* di Eddie Cochran, solo uno dei

durissimi diamanti grezzi presenti su questo esordio. Dopo un secondo disco altrettanto valido, i Blue Cheer si normalizzeranno, ritrovandosi venticinque anni dopo padri riconosciuti dello stoner rock.

Blues Magoos

Psychedelic Lollipop

(Mercury, 1966)

Con Deep e 13th Floor Elevators, i Blues Magoos furono i primi a ostentare sulla copertina di un disco l'aggettivo "psichedelico" esplicitando il passaggio dal garage-beat al rock acido. Aperto dall'inno *(We Ain't Got) Nothing Yet*, questo esordio di solidità superiore alla media coeva mostra infatti la volontà del quintetto newyorkese di omaggiare e insieme sorpassare un'educazione a base di folk, soul, country e blues elettrico. Dilatando in chiave lisergica *Tobacco Road* (hit dei Nashville Teens nel 1964 a firma J.D. Loudermilk), spargendo rumori nella ballata *Love Seems Doomed* e modernizzando gli Animals in *Sometimes I Think About*, il gruppo approda al fenomenale psycho-garage che, prima delle banalità e dello sfaldarsi di fine decennio, riproporrà nei seguenti e quasi altrettanto riusciti ELECTRIC COMIC BOOK e BASIC BLUES MAGOOS.

Boards Of Canada

Geogaddi

(Warp, 2002)

Nei primi anni di un sodalizio stretto da adolescenti i fratelli scozzesi Michael Sandison e Marcus Eoin pubblicano molto (cinque lavori fra il 1987 e il 1994) ma in una clandestinità rigorosa. Poco da stupirsi se quando emerge alla luce del sole la musica del duo appare già formata, matura. Accade con il primo album "ufficiale", MUSIC HAS THE RIGHT TO CHILDREN, che marca nel 1998 l'inizio della collaborazione con la Warp incrociando melodie lievi ed evocative, semplici ma insidiose, con le scansioni ritmiche del trip-hop. È musica di macchine, ma macchine che svelano un'anima con apparenti malfunzionamenti sapientemente sfruttati nella tessitura del suo stesso ordito. GEOGADDI porta lo stile dei Boards Of Canada a un apice di raffinatezza insuperato nei due soli (a oggi) successori, THE CAMPIRE HEADPHASE del 2005 e TOMORROW'S HARVEST del 2013.

The Graham Bond Organization

There’s A Bond Between Us

(Columbia, 1965)

Gli estimatori della Organization si dividono paritariamente fra quanti preferiscono un debutto a 33 giri dal titolo deliziosamente arrogante, THE SOUND OF 65, e quanti scelgono come LP simbolo di un’avventura discograficamente fulminea questo THERE’S A BOND BETWEEN US. È in realtà questione di sfumature, più esuberante e spigoloso l’esordio, più tondo e sofisticato il seguito. Scarse le tracce del passato di jazzista puro del leader all’organo Hammond (ma anche a mellotron, sax e voce), nessun indizio di quello che combineranno Jack Bruce e Ginger Baker nei Cream e viceversa più di qualcosa ad anticipare il futuro di Dick Heckstall-Smith nei Colosseum. Qui fra grintosi funk ed eleganti blues, ballate sciccosamente confidenziali e irresistibile soul-beat si delinea uno stile sul quale in tanti costruiranno piccole o grandi carriere: dai Prisoners agli Inspiral Carpets, dal James Taylor Quartet ai Charlatans. Bond, finito forse volontariamente sotto un treno della metropolitana nel 1974, non potrà compiacersene.

Bon Iver

For Emma, Forever Ago

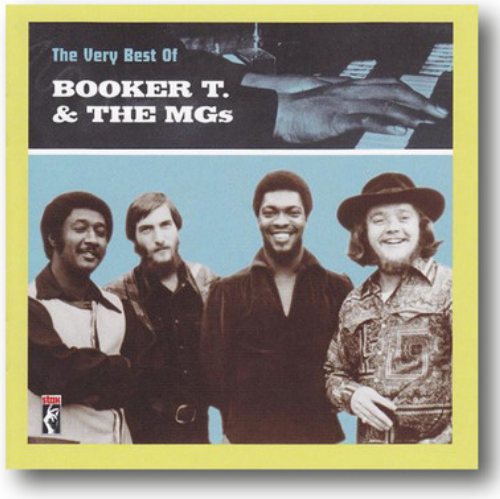
(Jagjaguwar, 2008)

Le delusioni sentimentali a volte sono d'ispirazione. Specialmente se chi le patisce si chiude in un capanno nei boschi per quattro mesi, con una chitarra e un registratore. È esattamente quello che ha fatto Justin Vernon, uscendo da quella stagione sconsolata rivelatasi invece miracolosamente creativa (davvero un "buon inverno", come appunto proclama in francese lo pseudonimo di Vernon) con uno dei dischi più affascinanti, e in un certo senso "alieni", del cantautorato indipendente al crepuscolo degli anni 2000. I pochi ma essenziali ritocchi sonori apposti più tardi – giusto un'ombra di fiati, batteria, seconde voci – donano a queste ballate di desolazione un sapore a tratti quasi soul, in altri casi spettrali riverberi alla Brian Wilson, ma sono soprattutto la nuda voce e le melodie a rendere indimenticabili le canzoni.

Booker T. & The M.G.'s

The Very Best Of

(Stax, 2007)



Un giorno del 1962 negli studi Stax il chitarrista Steve Cropper, l'organista Booker T. Jones e il bassista Lewis Steinberg, già *house band* dell'etichetta e raggiunti per l'occasione dal batterista Al Jackson, stanno registrando con Billy Lee Riley. In una pausa Jones improvvisa un fraseggio e subito il resto del gruppo gli va dietro. Come sovente accade con le cose migliori della vita, è così che nasce il più celebre degli strumentali soul: per caso. In *Green Onions* i tratti distintivi del suono Stax a parte gli ottoni già ci sono tutti, dal passo liquido e sincopato dell'organo

agli stacchetti di chitarra istantaneamente memorizzabili, alla ritmica ingannevolmente semplice e in realtà fantasticamente swingante. Il singolo va al numero uno nella classifica R&B e al 3 in quella pop. Rimarrà, oltre che il momento più ispirato, il più grande successo per Booker T. e soci.

The Boo Radleys

Giant Steps

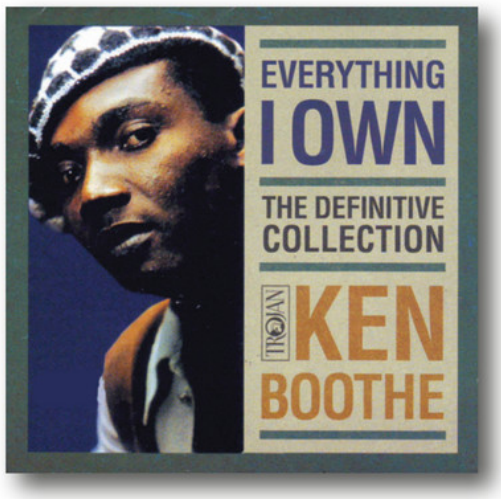
(Creation, 1993)

Evoca tutt'altre atmosfere il titolo dato dai Boo Radleys di Liverpool al loro terzo album, secondo su Creation. Benché vi si rinvenga di tutto un po' e fra il tutto anche un'ombra di jazz, Coltrane non c'entra. Passi da gigante ne sono stati compiuti in compenso parecchi non solo rispetto all'esordio su Action, che li ha fatti scambiare per soldatini del noioso plotone shoegaze, ma anche rispetto al ben più maturo e variegato EVERYTHING'S ALRIGHT FOREVER. Che tuttavia non ha minimamente preparato alla clamorosa esplosione di creatività di un disco che in un contesto di pop dagli arrangiamenti paraorchestrali intreccia inestricabilmente reggae e lamate noise, funk e punk e dub e psichedelia, My Bloody Valentine e… Beach Boys. È quanto di più simile a un suo PET SOUNDS ebbe la generazione che schizofrenicamente si divise fra grunge e Britpop.

Ken Boothe

Everything I Own

(Trojan, 2007)



Ci si può magari lamentare di quanto manca in EVERYTHING I OWN, ma non si sminuirà mai il tantissimo che c'è (cinquantatré brani) e che traccia un ritratto formidabile di colui che è stato detto alternativamente il Wilson Pickett giamaicano, un Sam Cooke dei Caraibi, il Marvin Gaye della battuta in levare. Pur con qualche limite, questo doppio illustra perché e coprendo, visto che si spinge fino agli anni '80 e '90 (il congedo affidato al travolgente remake con Shaggy del vecchio successo *The Train Is Coming*), una vicenda artistica a quel punto già quarantennale. Che è come dire che seguendo Ken Boothe si può ricostruire per intero la storia della musica giamaicana, dallo ska al reggae, passando per il rocksteady e giungendo al ragamuffin, senza nemmeno negarsi scampoli di dub. Sempre ben presente la lezione dei maestri americani del soul.

Carla Bozulich

Evangelista

(Constellation, 2006)

Artista incompromissoria per vocazione, la statunitense Carla Bozulich rifiuta le scelte comode. Dal post-punk dei Neon Vein all'integrale rilettura del capolavoro di Willie Nelson RED HEADED STRANGER, passando per la dance industriale degli Ethyl Meatplow, la tradizione rivisitata con i Geraldine Fibbers e gli sperimentali Scarnella, ogni sua impresa prepara il terreno all'apocalittico blues-folk di EVANGELISTA. Realizzato con il chitarrista Nels Cline e membri di A Silver Mt. Zion e Godspeed You! Black Emperor, l'album scaglia Nico e la giovane Patti Smith

nell'era del post-rock, avvolgendo il canto drammatico e sofferto in brani dilatati cosparsi di rumori, impennate e sospensioni. Talvolta un country crepuscolare squarcia le nubi di una musica sicuramente ostica, ma vitale come poche altre se ne sono ascoltate negli anni 2000.

Glenn Branca

The Ascension

(99, 1981)

Era musica colta? Discendeva da tanto minimalismo, da Steve Reich a La Monte Young. Era rock'n'roll? Ne utilizzava gli strumenti – chitarre elettriche (quattro), basso e batteria – e l'approccio viscerale a un materiale cerebralissimo evidenziava un medesimo sentire. Non si può dire non si fosse mai ascoltato nulla di simile, siccome siamo da qualche parte fra i Velvet di *Sister Ray* e il Lou Reed che portava quella proposizione alle conseguenze ultime in METAL MACHINE MUSIC, ma per certo quanto creò Glenn Branca suonava all'epoca alle orecchie dei più come un minaccioso fracasso da un altro mondo. Che diamine! Suona tuttora così.
Pur penalizzato da una registrazione incapace di riprodurne i volumi esagerati, l'album si svela come un'opera con la quale non si può non fare i conti. Moltiplicate per quattro Hendrix e fate che si unisca ai Suicide: ecco.

The Breeders

Last Splash

(4AD, 1993)

Pochi avrebbero immaginato che Kim Deal, la bassista dei Pixies storici, possedesse un talento pari a quello del leader Black Francis. Si rimase perciò a bocca aperta quando nel 1990 la ragazza venne allo scoperto guidando le Breeders, accompagnata da Tanya Donelly delle Throwing Muses, dall'inglese Josephine Wiggs e dal batterista degli Slint, Britt Walford, presto sostituito da Jim Macpherson. Il debutto POD si fregiava della produzione di Steve Albini anticipando le sferzate dei Nirvana di IN UTERO (Kurt Cobain un fan dichiarato del gruppo) e degli Shellac. Persa Tanya e raccolta Kelly, sorella di Kim, LAST SPLASH si spingeva addirittura oltre: trainato dallo sfavillante singolo *Cannonball*, conseguiva un disco di platino elargendo sopraffino e "trasversale" noise pop in un apice creativo sfortunatamente non più eguagliato.

Edgar Broughton Band

Wasa-Wasa

(Harvest, 1969)

Nell'ampio e variopinto panorama degli "spostati" creativi operanti nella Gran Bretagna ormai post-lisergica a cavallo tra '60 e '70 (si pensi agli High Tide, ai Pink Fairies, al Crazy World Of Arthur Brown, ai capiscuola Deviants), l'ensemble guidato dai fratelli Edgar e Steve Broughton visse un breve momento di gloria critica e commerciale grazie alla forza d'urto e alla stravaganza del suo cocktail di blues mutante e rock psichedelico, sospeso come per magia (nera) tra allucinata evocatività e lancinante crudezza. Primo di cinque album editi con il marchio Harvest, WASA-WASA fotografa al meglio uno stile inquadrabile nel rock *free form*, fatto di lunghe e contorte cavalcate ritmico-chitarristiche e canto a metà strada fra inno epico e delirio. Molto, molto più *a sinistra* dei Black Sabbath.

Dennis Brown

Crown Prince Of Reggae

(Trojan, 2003)

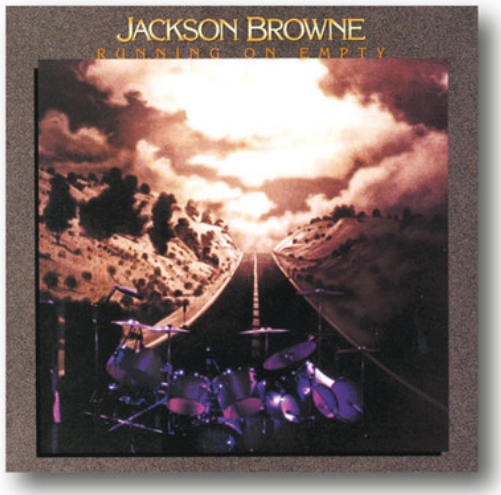
Ha avuto una gran fretta di vivere Dennis Brown, che ci lasciava nel 1999 stroncato da una passione per la cocaina poi ulteriormente degenerata in dipendenza da crack. Ha vissuto poco ma con intensità: un centinaio gli album che gli attribuiscono, un'ottantina quelli che lui rivendicava. Produzione stupefacente non solo per quantità, oltretutto, ma anche per qualità media. L'apice era segnato nel 1970 da NO MAN IS AN ISLAND, pietra miliare incredibilmente scolpita da un tredicenne che per di più aveva già in curriculum diversi successi a 45 giri. Per una visione di assieme di una carriera trentennale il

titolo migliore disponibile attualmente è questo CD che in poco più di un'ora e un quarto sistema venticinque tracce formidabili: apoteosi di seriche corde vocali che rimandano al soul, concorso di chitarre sincopate, ottoni felini, organi grassi, swinganti, chiesastici.

Jackson Browne

Running On Empty

(Asylum, 1977)



Mentre altrove infuria il punk, Jackson Browne confeziona il suo omaggio alla vita "on the road", tirando in modo atipico i fili del suo percorso artistico. Lo fa raccogliendo canzoni fino ad allora mai pubblicate su disco, ma in buona parte note al suo pubblico, incise in concerto, nei camerini, in hotel, persino nell'autobus che lo portava su e giù per gli Stati Uniti. Solo la traccia omonima e *You Love The Thunder*, aggraziate ma trascinanti, sono interamente autografe; le altre otto sono cover (*The Road* di Danny O' Keefe, *Shaky Town* del suo chitarrista Danny Kortchmar, la celeberrima *Stay* di Maurice Williams…), adattamenti (*Cocaine*, ovvero *Cocaine Blues* di Gary Davis) e pezzi cofirmati con amici e colleghi, a comporre un mosaico comunque coerente. Nella lunga carriera del musicista americano, sarà l'album di maggior successo.

Roy Buchanan

Live Stock

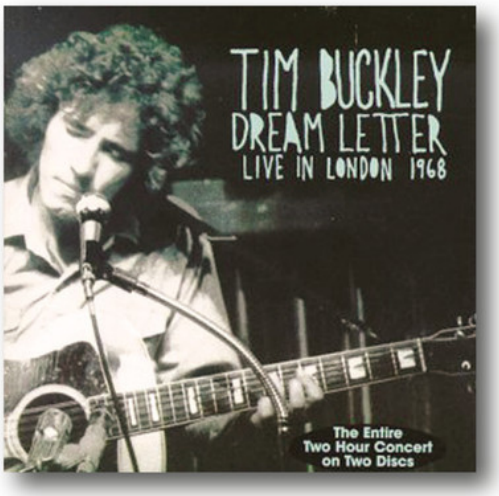
(Polydor, 1975)

Fino a un certo punto la storia di Roy Buchanan è una favola: quella del turnista che si mette in proprio e tale è la fama dei suoi concerti che fa un "tutto esaurito" alla Carnegie Hall, strappando subito dopo un ingaggio a una multinazionale e andando nei Top 100 USA con il primo vero LP. Poi diventa un incubo: esiti artistici e commerciali via via più modesti e una lenta discesa in inferi di alcolismo e tossicodipendenza. Infine, quando un lieto fine sembra incombere con l'ispirazione ritrovata, si fa tragedia: Roy muore "suicidato" nel 1988, in circostanze mai chiarite, nella cella di una prigione della Virginia ove si trova in arresto per guida in stato di ebbrezza. Meglio ricordarlo vivo e dal vivo, con questo disco illuminato d'immenso da una chitarra tutta grinta e lirismo, in splendido rimpiattino fra blues, jazz e rock'n'roll.

Tim Buckley

Dream Letter

(Demon, 1990)



Rimasto nel cassetto per ventidue anni, DREAM LETTER documenta il primo, vero concerto in Gran Bretagna di Tim Buckley, nei giorni tra GOODBYE AND HELLO e HAPPY SAD. Due ore di suggestioni profonde, evocate da trame per lo più acustiche – tre episodi sono addirittura in totale solitudine, chitarra e voce, invece che con l'ottima band comprendente anche Danny Thompson dei Pentangle – e da un canto angelico-malinconico già proteso verso le stelle. Folk-rock *altro*, con vari classici (*Once I Was*, *Phantasmagoria In Two*, *Hallucinations*, *Pleasant Street Morning Glory*…) alternati a pezzi allora inediti (*Buzzin' Fly*, *Dream Letter*), alla rara *Troubadour*, a splendide cover (l'hit Motown *You Keep Me Hanging On, Dolphins* di Fred Neil). Tutta la purezza e la magia di un artista che in ogni sua (cre)azione anelava all'immenso.

Built To Spill

Perfect From Now On

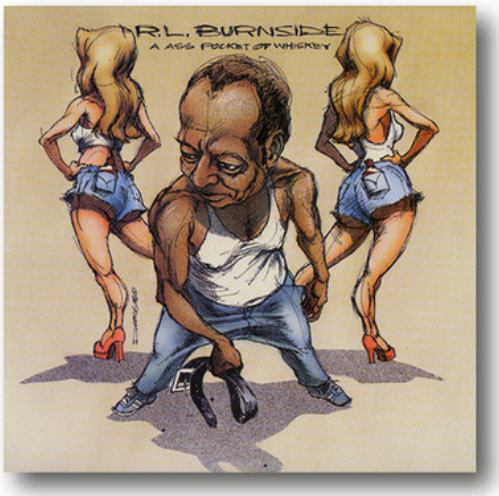
(Warner Bros, 1997)

Nel panorama indie americano degli anni ’90 i Built To Spill accostarono le stravaganze di Pixies e Pavement a un rock chitarristico più classico prossimo a Neil Young. Il leader Doug Martsch – nativo dell’Idaho già responsabile di un peculiare grunge nei Treepeople – realizzava la quadratura del cerchio alla terza prova, facendo leva sulla rafforzata intesa con i compagni Scott Plouf e Brett Nelson, affinando la scrittura senza semplificarla ed espandendo la strumentazione con il più ampio budget offerto dal passaggio a un’etichetta major. Interrotte per insoddisfazione le prime registrazioni e vedendosi rovinati i master del secondo tentativo, Martsch consegnava infine l’emozione di *I Would Hurt A Fly*, *Velvet Waltz* e *Untrustable/Part 2 (About Someone Else)*, fondamenta di un romanzo che continua a proporre nuovi avvincenti capitoli.

R.L. Burnside

A Ass Pocket Of Whiskey

(Matador, 1996)



Classe 1926, alla musica del diavolo R.L. Burnside si accosta diciannovenne seguendo gli insegnamenti di Fred McDowell, suo vicino di casa. Trasferitosi due anni dopo a Chicago, ha un altro maestro fuori dal comune: Muddy Waters, che sposa una sua cugina. Con simili modelli qualcosa di buono doveva ben combinare ma ci metterà tantissimo, riuscendo soltanto nel 1980 a incidere un LP, cui fra il 1981 e il 1989 ne andavano dietro altri tre, pubblicati solo in Europa. Per l'esordio americano, BAD LUCK CITY, tocca attendere il 1994 e ringraziare la neonata Fat Possum. Due anni e due album dopo, questo a quel punto settantenne ex-contadino, analfabeta e con una storiaccia di omicidio alle spalle, diventava la più improbabile delle rockstar facendosi accompagnare in studio e dal vivo dalla Jon Spencer Blues Explosion. Disco superbo: elettrico ed elettrizzante, selvatico e furente, un po' John Lee Hooker e molto Howlin' Wolf.

Kate Bush

The Kick Inside

(EMI, 1978)

Pare incredibile che THE KICK INSIDE sia il prodotto di una diciannovenne, ma ancor più che la EMI decidesse di lasciar crescere artisticamente la pianista e cantante assunta su consiglio di David Gilmour. La ragazza ringraziava prendendosi quattro anni per studiare danza e recitazione, affinare le già straordinarie doti vocali e scrivere canzoni. Da un patrimonio di duecento poteva così pescare quelle incluse qui, culminanti nell'aggraziata complessità di *Moving* e *The Saxophone Song*, nel romanticismo della traccia omonima e di *The Man With The Child In His Eyes*, nel successo a 45 giri *Wuthering Heights* ispirato al romanzo di Emily Brontë *Cime tempestose*. Esempi di cantautorato colto e "progressivo" che trasformeranno Kate in una (riluttante) stella e serviranno da riferimento per seguaci di razza come Tori Amos e Fiona Apple.

The Butterfield Blues Band

East-West

(Elektra, 1966)

Bestie grame i puristi: al “Newport Folk Festival” del 1965 – edizione storica proprio per i motivi che li fecero infuriare – subissavano di fischi Bob Dylan per avere osato presentarsi alla ribalta con un gruppo elettrico. Pessima giornata per i sodali di Paul Butterfield, che venivano così svillaneggiati due volte, prima in quanto accompagnatori di questo armonicista bianco di Chicago benedetto dalla élite nera della Città Ventosa, poi perché parte (mancanti all’appello il leader e il chitarrista Elvin Bishop) del complesso di Dylan. Da lì a due anni il pubblico di Monterey li avrebbe invece osannati. In mezzo, un debutto – PAUL BUTTERFIELD BLUES BAND – solido ma un po’ conservatore e questo brillante seguito al contrario ardito nell’infilare jazz, India e psichedelia fra le dodici battute. Incrocio particolarmente riuscito nel lungo brano che lo suggella e lo intitola.

The Byrds

Sweetheart Of The Rodeo

(Columbia, 1968)

Di tutte le rivoluzioni musicali innescate dai Byrds negli anni ’60, quella intrapresa con SWEETHEART OF THE RODEO fu forse la più coraggiosa. In realtà, una controrivoluzione. In quel periodo, per chiunque avesse meno di venticinque anni dire “country” equivaleva a dire “Nixon” o “Ku Klux Klan”. Ed ecco che la band fin lì più progressiva del rock americano rispolvera violini e chitarra pedal steel, va a suonare al Grand Ole Opry a Nashville e scioglie peana alla “vita cristiana” e alle “lune blu del Kentucky”. A spingere in quella direzione soprattutto Chris Hillmann, che trova una formidabile spalla nel nuovo entrato Gram Parsons.
Nei piani di McGuinn l’album avrebbe dovuto essere un riassunto di un secolo di musica americana, dal bluegrass e l’hillibilly all’elettronica. Ci si ferma invece ai primi due, con risultati mirabili.

J.J. Cale

Naturally

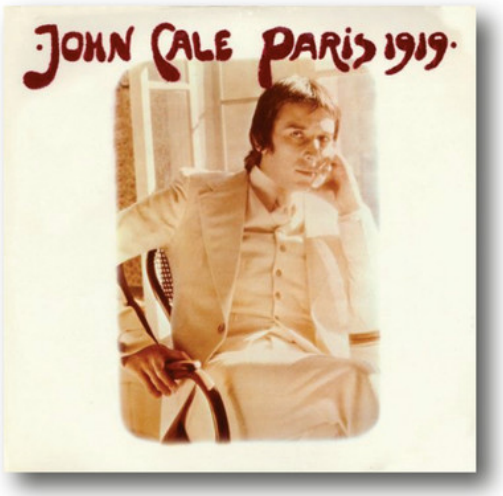
(Shelter, 1971)

C'è chi come i Dire Straits ha costruito una carriera milionaria sul suono marchio di fabbrica di J.J. Cale e chi ne ha ripreso con successo non solo il sound ma pure alcune canzoni, *After Midnight* la prima, *Cocaine* la più fortunata: Eric Clapton, che essendo uomo d'onore ha ripagato in parte il debito nel 2006 con la raccolta di duetti THE ROAD TO ESCONDIDO. Ma nessuno ne ha eguagliato la fluida eleganza nel mischiare country e blues, con un tocco di rock'n'roll, un po' di sapienza jazz, tanto soul e una signorilità squisitamente sudista. A volere rinfacciare qualcosa a tutti i costi a questo autore e chitarrista sublime gli si può rimproverare giusto la ritrosia nel concedersi: appena una quindicina gli album in studio in quattro decenni. NATURALLY era il primo e *voce populi* resta il più significativo, benché qualcuno ponga sullo stesso livello REALLY, del 1972, e altri TROUBADOUR, del 1976.

John Cale

Paris 1919

(Reprise, 1973)



Parte con il piede sbagliato la carriera post-Velvet di John Cale, con la strana accoppiata 1970/1971 VINTAGE VIOLENCE/CHURCH OF ANTHRAX (quest'ultimo con Terry Riley): il primo una raccolta di canzonette sciape, il secondo una collezione di composizioni minimaliste parimenti poco riuscite, tolta l'unica canzone, l'eccellente *The Soul Of Patrick Lee*. Pure molto diversi fra loro e però di tutt'altra, olimpica statura i successivi THE ACADEMY IN PERIL (1972), che regala il miglior Cale colto di sempre, e PARIS 1919: collage di ballate sporte sul bucolico che solo in *Macbeth* (un caso? la più debole del lotto) cede alla voglia di rock. Fra esse tracce come l'omonima, *A Child's Christmas In Wales*, *Hanky Panky Nohow* (incanto di filastrocca infantile) o *Antartica Starts Here* tuttora in repertorio nei live e dell'atemporale qualità dei classici.

Camper Van Beethoven

Our Beloved Revolutionary Sweetheart

(Virgin, 1988)

I californiani Camper Van Beethoven sono da annoverare tra i più intelligenti portabandiera del meticciato stilistico anni ’80. Da eredi anticonformisti e sarcastici dei connazionali Kaleidoscope e di The Band progettarono una contaminazione sbalorditiva per freschezza e attualità che incontrava la perfezione in questo penultimo di cinque lavori, il primo per una major. Affinato nei già eccellenti predecessori, il loro miscuglio di rock acido, folk proveniente da ogni angolo del pianeta, radici corrette con approccio indie e assortite stravaganze strutturali e compositive matura in un caleidoscopio dove l’eccentricità non risulta mai fine a se stessa; anche per questo motivo, canzoni splendide come *She Divines Water*, *Change Your Mind* e *Tania* sono esempi di postmoderno in musica e fonti inesauribili di gioioso stupore.

Canned Heat

Boogie With Canned Heat

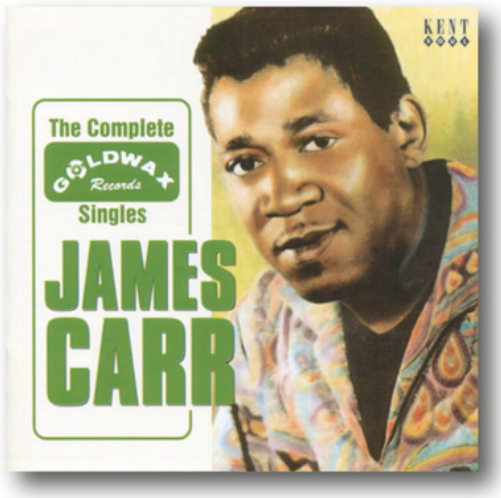
(Liberty, 1968)

Tra i tanti che a fine anni ’60 si incaricarono di diffondere il verbo blues nella nazione hippie, i Canned Heat sono tra i più ricordati ancora oggi. Non fosse altro che per aver partecipato sia al festival di Monterey che a quello di Woodstock, e per aver scritto due brani che fanno parte della memoria storica dei Sixties come *On The Road Again* (compreso in questo album, il secondo della band californiana) e *Goin’ Up The Country*. Stilisticamente rigorosi come solo possono esserlo dei collezionisti incalliti e dei devoti discepoli (con uno dei loro maestri, John Lee Hooker, avrebbero fatto un disco qualche anno più tardi), i Canned Heat hanno aggiornato la lezione della Paul Butterfield Blues Band, prima che il destino si mettesse di mezzo con la scomparsa dei due leader Alan Wilson (suicidio) e Bob Hite (infarto).

James Carr

The Complete Goldwax Singles

(Kent, 2001)



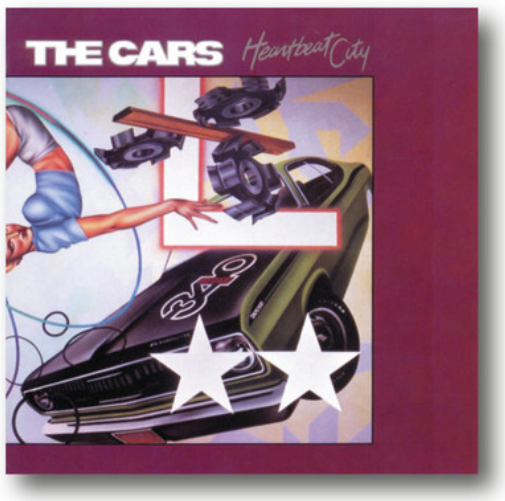
Fra le più grandi voci del soul forse il solo Little Willie John resta legato a un’unica, immane canzone (nel suo caso è *Fever*) in maniera forte, esclusiva come James Carr a *Dark End Of The Street*, brano che mito vuole che Chips Moman e Dan Penn scrissero in mezz’ora: da quel giorno del 1967 questo ritratto di amore clandestino ha avuto cento interpretazioni (da Aretha Franklin a Ry Cooder, dai Flying Burrito Brothers ai Moving Hearts, a Diamanda Galas), ma nessuna ha mai avvicinato la dolente partecipazione, che fa brandelli del cuore dell’ascoltatore, del nostro

uomo. E nondimeno, proprio come nel caso di Little Willie John, ridurre il contributo di costui alla black music a un titolo sarebbe un grave errore. Solide e numerose testimonianze al riguardo sfilano in questa collezione di singoli che pubblicò fra il 1964 e il 1970 e sono ballate di pathos indicibile, blues spettacolari, funky carnalissimi.

The Cars

Heartbeat City

(Elektra, 1984)

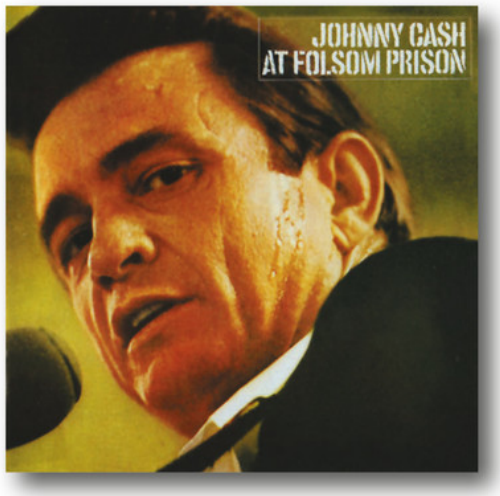


Quinto e penultimo capitolo di un'avventura discografica durata, *reunion* del 2010 a parte, esattamente un decennio, HEARTBEAT CITY è stato l'album di maggior successo dei Cars di Ric Ocasek, non freddi calcolatori bensì appassionati artigiani di un sound estroso, raffinato ed evocativo dove rimembranze Roxy Music incontravano trame ritmiche ed elettroniche di (alta) scuola new wave. Canzoni di grande persuasività giocate fra rock e dance, quelle della band di Boston, dotate però di una classe ignota ai tanti, troppi colleghi che nello stesso periodo si muovevano nello stesso ambito: esempi eloquenti, in quest'album, *You Might Think*, *Magic* o *Hello Again*, frizzanti e sbarazzine, e l'ancor più famosa ballata *Drive*, hit a livello planetario con alla voce il bassista Benjamin Orr al posto del cantante/leader.

Johnny Cash

At Folsom Prison

(Columbia, 1968)



Il 13 gennaio 1968 l'Uomo in Nero, a inaugurare una seconda giovinezza di impronta country dopo la prima di era Sun e rock'n'roll, registrava un LP dal vivo davanti al più singolare dei pubblici e nel più singolare dei teatri: duemila detenuti radunati nel refettorio del famigerato penitenziario di Folsom. Ovvio che aprisse il concerto con uno dei suoi primi classici, datato 1955 e intitolato *Folsom Prison Blues*, indimenticabile parabola di violenza insensata il cui protagonista ha sparato a un uomo a Reno "solo per vederlo morire"; le urla di eccitazione che si levavano in quel fondamentale passaggio da una platea fra cui presumibilmente gli assassini si contavano a decine, a centinaia, danno ancora e daranno sempre i brividi. Ciò detto, la scaletta è un compendio di Americana quale pochi sarebbero stati in grado di allestire, in qualunque epoca.

Eva Cassidy

Songbird

(Blix Street, 1998)

La sua straziante vicenda personale rischia di oscurare una banale, inconfutabile verità, e cioè che Eva Cassidy è stata una grande cantante. Una voce profonda ed evocativa come poche altre, la sua, capace di toccare il cuore con fraseggi al confine tra blues, jazz, folk, pop. C'è, nelle versioni di standard come *Over The Rainbow*, *Wayfaring Stranger*, *People Get Ready* (tutte presenti in quest'album postumo, baciato da un clamoroso successo e assemblato con tracce di LIVE AT BLUES ALLEY e EVA BY HEART, rispettivamente l'unico album uscito in vita e quello che avrebbe dovuto

lanciarla), una fragile umanità e allo stesso tempo una sicurezza nelle proprie doti di interprete che commuovono indicibilmente. E lo farebbero anche se non si sapesse che quella voce si è spenta a trentatré anni, vinta da un tumore incurabile.

Cathedral

The Carnival Bizarre

(Earache, 1995)

L'anno prima il cantante Lee Dorrian e il chitarrista Gary Jennings, soli punti fermi di una vicenda cominciata nel 1990 e chiusasi nel 2013, si sono tolti una soddisfazione enorme aprendo un tour europeo dei loro massimi eroi e modelli. Non sciupa l'emozione il fatto che i Black Sabbath AD 1994 non siano esattamente all'apogeo della loro vicenda. Non deprime minimamente che la Columbia, che li ha messi sotto contratto per il mercato USA, scarichi i Cathedral dopo un unico disco, l'ottimo THE ETHEREAL MIRROR. Forti dell'invece rinnovato sostegno di quella Earache che già aveva marchiato nel 1991 il debutto FOREST OF EQUILIBRIUM, i giovanotti confezionano il loro terzo e migliore album. Copertina al solito devota a Bosch, THE CARNIVAL BIZARRE è un'intrigante collezione di fiabe dark da cui ogni tanto spiccano il volo melodie di rimarchevole incisività, a spasso fra riff schiacciasassi e assolo singolarmente contemplativi.

The Chambers Brothers

Time Has Come: The Best Of

(Columbia, 1996)

Non fosse che nel loro caso 1) manca un patriarca (il ruolo è svolto solo per qualche tempo da un fratello nettamente più anziano degli altri quattro) e 2) non ci sono sorelle, i Chambers Brothers sarebbero in tutto e per tutto degli altri Staple Singers. Identico è difatti il percorso che, dal gospel praticato negli anni '50, li porta al folk-blues dei primi '60 e da quello a ibridazioni fra blues elettrico, rock'n'roll e rhythm'n'blues che, all'ingresso in squadra del batterista bianco Brian Keenan in corrispondenza con la firma di un contratto con la Columbia, si colorano massicciamente di psichedelia. Fra i grandi successi del 1967, *Time Has Come Today* è il brano simbolo di un nuovo corso che produrrà alcuni album notevoli prima che il suono si faccia stereotipato e la scrittura scialba.

Manu Chao

Clandestino

(Virgin, 1998)

Tre anni dopo lo scioglimento dei suoi Mano Negra, Manu Chao debutta in proprio con un album che, lentamente, diviene un successo da svariati milioni di copie, soprattutto grazie alle vendite in Europa e nei paesi latini. Netto lo stacco stilistico dalla vecchia band: il rock più o meno d'assalto ha lasciato il posto a sonorità elettroacustiche morbidamente ipnotiche e imbevute di umori per lo più centro/sudamericani, a testi – domina lo spagnolo – interpretati con toni cantilenanti e malinconici, ad atmosfere il cui intimismo non stride con il (forte) messaggio sociale rimarcato dal titolo. Nel 2001, PROXIMA ESTACION: ESPERANZA

replicherà la formula con pari ispirazione e in modo anche più persuasivo per il grande pubblico (si pensi al singolo-tormentone *Me gustas tu*), ma il Manu Chao più autentico è in queste canzoni lievi eppure profonde.

Cheap Trick

At Budokan

(Epic, 1979)

Per pochi altri gruppi l'espressione "big in Japan" si è dimostrata più azzeccata che per i Cheap Trick. Quando ancora la band languiva nelle zone basse della Top 100 americana, nel paese del Sol Levante i fan si strappavano i capelli urlando, in una riedizione fine '70 della Beatlemania di quindici anni prima; suggestione che sicuramente avrà mandato al settimo cielo il chitarrista Rick Nielsen, che almeno mentalmente ai tempi della British Invasion è sempre rimasto. Aggiornando la lezione dei gruppi beat alla temperie hard rock, il pittoresco leader dei Cheap Trick ha creato una formula musicale dall'impatto e dall'immediatezza senza paragoni, puro power pop per le masse. Questo disco dal vivo coglie il quartetto in azione al massimo della potenza. Ovviamente nel suo terreno di caccia preferito, il Giappone.

Neneh Cherry

Blank Project

(Smalltown Supersound, 2014)

Quarto album in studio dell'allora quasi cinquantenne figliastra del trombettista jazz Don Cherry, BLANK PROJECT ha il più diretto antecedente in realtà non nel lontanissimo (1996) e non del tutto soddisfacente MAN (disco con due colpe: una *7 Seconds* troppo più incisiva del resto e il dovere fare i conti con predecessori abbaglianti quali RAW LIKE SUSHI e HOMEBREW) quanto in THE CHERRY THING. Frutto nel 2012 di una collaborazione fra Neneh e il trio di avant-jazz The Thing, quel lavoro la vedeva ricollegarsi ad austere ma swinganti, romantiche quanto spigolose avventure giovanili post-punk chiamate Rip Rig & Panic e Float Up CP, piuttosto che all'irresistibile crossover di pop e hip hop, r'n'b e dance declinato con rimarchevole e meritato successo all'incrocio fra '80 e '90. Qui nessuna *Buffalo Stance*, fortunatissimo singolo datato 1988 (n.3 in UK e USA), ma colpisce la forza di assieme di un programma di cui affascina senza fine l'asciuttezza delle architetture.

Cody ChesnuTT

The Headphone Masterpiece

(Ready Set Go!, 2002)

Ci va una faccia tosta fenomenale per esordire con un album doppio con la parola "masterpiece" nel titolo. E ci va del Genio per farla franca. Si parte con una miniatura di blues acustico, *Music In A Mortal Minute*, fra Ben Harper e Lenny Kravitz e dopo c'è di tutto un po'. Ad esempio: un funkaccio alla Rolling Stones chiamato *Upstarts In A Blowout*, un gioiello di funk virato soul virato pop detto *Boylife In America*, l'incontro fra Gil Scott-Heron e i Kraftwerk di *Bitch, I'm Broke*, una *The Most Beautiful Shame* clamorosamente beatlesiana, una ballata folk-blues immane come *My Women, My Guitars*, il gospel laico *When I Find Time*, lo storto vaudeville *6 Seconds*. Come resosi conto di avere esagerato, ChesnuTT scompare dalla ribalta all'improvviso come era apparso e non si rifarà vivo che nel 2010. Di buon peso la discografia successiva.

The Chicago Transit Authority

The Chicago Transit Authority

(Columbia, 1969)

Benché gli elementi che saranno alla base del colossale successo riscosso da questo gruppo una volta accorciata la ragione sociale in Chicago siano già presenti (una tecnica strumentale superiore ma più che altro l'abilità nel fondere jazz e rock, funk, soul e pop) chi della formazione dell'Illinois conoscesse solo la discografia posteriore resterà molto sorpreso ascoltando questo debutto. A maggior ragione se ha familiarità soltanto con i grandi successi e più che mai se ha presente giusto la mielosa *If You Leave Me Now*, un successone anche in Italia nel 1976 e da allora un sempreverde in radio. Difficile credere che a firmarla sia la stessa band che qui anticipa i Sonic Youth nei fragorosi sette minuti di *Free Form Guitar* ed evoca una New Thing pure per il rock in una *Liberation* (quasi quindici minuti) dal titolo programmatico come pochi.

The Chills

Submarine Bells

(Slash, 1990)

In una carriera ondivaga avviata nel 1980, i Chills hanno pubblicato decine di canzoni splendide, tutte composte dal cantante/chitarrista – nonché unico elemento comune tra gli infiniti organici via via succedutisi – Martin Phillipps. La più memorabile è l'onirica ma non proprio rassicurante *Pink Frost* edita su singolo nel 1984 (la si trova con altre gemme del primo periodo nell'antologia KALEIDOSCOPE WORLD), ma se si parla di album i riflettori vanno puntati su questo secondo lavoro, che grazie a un'altra meraviglia intitolata *Heavenly Pop Hit* avrebbe potuto lanciare la band neozelandese tra le stelle, nella stessa galassia dei R.E.M.. Disgraziatamente non è andata così, ma SUBMARINE BELLS rimane una cornucopia di evocative e irresistibili fantasie pop-rock-folk dal respiro filopsichedelico, magicamente sospese tra il cristallino e il crepuscolare.

The Chocolate Watch Band

No Way Out

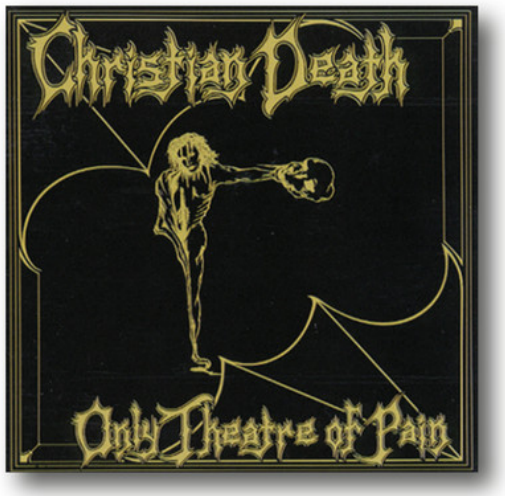
(Tower, 1967)

Ensemble tra i più mitizzati del garage californiano, la Chocolate Watch Band era un "giocattolo" del produttore Ed Cobb, dal quale fu manipolata per quasi tutta la carriera. Primo di tre album usciti fra il 1967 e il 1969, NO WAY OUT è comunque lavoro di pregio, alla cui singolarità Cobb ha certo dato un contributo fondamentale: probabile che senza di lui il quintetto di San José sarebbe stato solo un combo Sixties-punk valido ma anonimo, mentre i suoi "trucchi" – inacidire trame altrimenti crude ed essenziali, o inserire in scaletta stralunati episodi pop-rock – hanno parecchio giovato alla formula. A funzionare meglio sono in ogni caso i brani maggiormente ruvidi (*Let's Talk About Girls* il più noto), dove il rhythm'n'blues è riletto alla maniera dei coevi colleghi britannici ma con un extra di spirito selvaggio inequivocabilmente americano.

Christian Death

Only Theatre Of Pain

(Frontier, 1982)



Sebbene il *gothic*, se non altro a livello di "numeri", sia un fenomeno soprattutto britannico, una delle sue espressioni più suggestive e autorevoli ha avuto i natali nell'assolata California. Protagonisti di una carriera lunghissima e fin troppo ricca di uscite discografiche, i Christian Death hanno realizzato il loro capolavoro al primo tentativo, quando la *leadership* era nelle mani del cantante Rozz Williams, voce abrasiva e carisma satanico, e del chitarrista punk Rikk Agnew. Più che un semplice album, ONLY THEATRE OF PAIN è la trasposizione in musica di un rito pagano truculento ma affascinante, intriso di spiritualità a dispetto delle sue apparenze piuttosto kitsch: crudo, malsano e per molti versi agghiacciante, come è logico che sia per canzoni esplicitamente e implicitamente infarcite di termini come morte, sofferenza e peccato.

Chrome

Alien Soundtracks

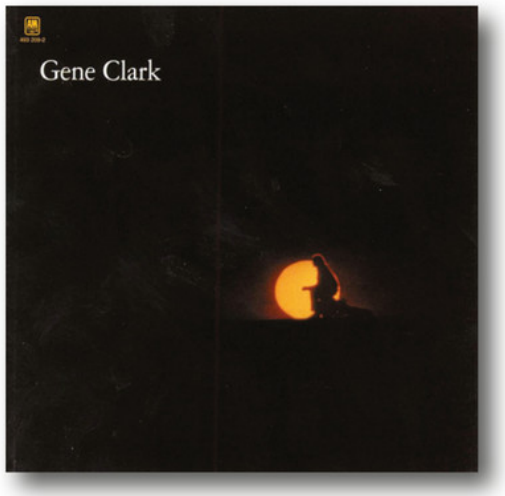
(Siren, 1977)

Nel 1995 Damon Edge, fondatore, cantante, polistrumentista e leader dei Chrome, venne trovato morto – lo era da circa un mese – nella sua casa di Los Angeles: una fine dolorosa e ingloriosa per un musicista da sempre impegnato a combinare rock ed elettronica, ottenendo risultati di rilievo che sono senz'altro etichettabili come "seminali". Secondo capitolo di una carriera prolifica e qualitativamente discontinua, ALIEN SOUNDTRACKS inaugurò il sodalizio tra Edge e l'altro multistrumentista Helios Creed, al suo fianco fino al 1982: un *concept* a sfondo fantascientifico nel quale avanguardia e psichedelia convivono felicemente in un tripudio di fantasie melodiche, di dissonanze e di trame strumentali all'insegna dell'anticonvenzionalità. L'abrasiva e folle *Slip It To The Android* è forse l'ideale manifesto della creatività "aliena" della band americana.

Gene Clark

White Light

(A&M, 1971)



Saga pregna di malinconia e delusioni di grandezza, quella di Gene Clark, sino al tragico e prematuro finale e sin dal giorno in cui, giovanissimo e fresco di concerto con i New Christy Minstrels alla Casa Bianca, si imbatteva nei Beatles e decideva di averne avuto abbastanza del folk più tradizionalista. Si trasferiva a Los Angeles in cerca di altri convertiti e lì si imbatteva in Jim McGuinn. Quindi in David Crosby. Tre chitarre e tre voci nate per intrecciarsi, ma della vicenda artistica di uno dei grandi *maudit* della *American music* l'epopea dei Byrds non costituisce che la parte più visibile, quella universalmente nota. Viceversa pochi sanno che l'autore di classici clamorosi quali *I'll Feel A Whole Lot Better* o *Here Without You* ebbe una carriera solistica di vaglia di cui questo LP rappresentava il secondo, magnifico capitolo.

Guy Clark

Old No.1

(RCA Victor, 1975)

Sono una capacità di rendere i sentimenti, una vividezza pittorica, un'abilità affabulatoria uniche a rendere indimenticabile la decina di canzoni che il texano Guy Clark sistema nel suo primo album. Poche figure femminili nella storia della canzone d'autore americana permangono nella memoria come la Rita Ballou del brano omonimo o la prostituta in lacrime al funerale di un uomo altrimenti dimenticato da tutti alla fine di *Let Him Roll*. Chi come Clark in *Instant Coffee Blues* ha mai reso l'amarezza che lascia la mattina dopo un simulacro d'amore raccolto in un bar? Chi la bellezza di un'amicizia fra generazioni lontane come in *Desperados Waiting For The Train*? Dice bene quell'altro grande cantastorie di Jerry Jeff Walker: "Guy scrive di uomini anziani e treni vetusti e ricordi come fossero film in bianco e nero".

The Clash

Sandinista!

(CBS, 1980)

Dodici mesi dopo LONDON CALLING, a confermare il momento di formidabile ispirazione, i Clash sono di nuovo nei negozi, questa volta addirittura con un album triplo – peraltro in commercio a un prezzo contenuto, dopo un estenuante "braccio di ferro" con la CBS – di addirittura trentasei brani. Senza affrancarsi da un approccio che rimane rock, il quartetto amplia ulteriormente i propri riferimenti, pescando a piene mani nella black in senso ancor più lato e nelle "musiche del mondo": ne vien fuori un collage magari un po' pletorico e non sempre del tutto a fuoco ma più che mai ricco di stimoli e trovate fantasiose, spesso anticipatrici di tendenze – rap, dub e remix, per nominarne solo tre – presto destinate a divenire di massa. Nonché, ovviamente, di canzoni eccelse, dove ritmo e vivacità vanno a braccetto con l'impegno sociale.

Patsy Cline

The Definitive Collection

(MCA Nashville, 2004)

Se dopo essere miracolosamente scampata a due incidenti stradali Patsy Cline non fosse morta, nemmeno trentenne, cadendo come Buddy Holly con un aereo da turismo, Nashville non si sarebbe forse acconciata a fare stereotipi noiosi di questi archetipi squisiti. A quasi mezzo secolo da quel fatale 5 marzo 1963, per l'industria dello spettacolo americana costei è ancora una miniera d'oro. Basti dire che ogni mese si vendono alcune decine di migliaia di copie di suoi dischi. Il consiglio, se nei vostri scaffali la Cline latita, è di contribuire ai conteggi procurandovi questa, la meglio

congegnata fra le decine di raccolte disponibili. Con i suoi ventidue titoli un ideale sunto di una vicenda artistica e umana dopo la quale il country, che lei rese assai più sofisticato e un po' meno maschilista, non sarà comunque più lo stesso.

Cloud Nothings

Attack on Memory

(Carpark, 2012)

In un decennio piuttosto arcigno nei confronti delle band chitarristiche, viste ormai come residuati bellici, è gente come i Cloud Nothings a tenere alta la bandiera di quel rock sporco, abrasivo e intensamente elettrico che in altri tempi è stato appannaggio di leggende come Hüsker Dü o Fugazi. Le radici di Dylan Baldi, cantante e autore principale del gruppo di Cleveland, stanno proprio lì, e il fatto che quest'album sia prodotto da Steve Albini ha il sapore di un omaggio dovuto a un certo modo di suonare rock'n'roll. Le canzoni di ATTACK ON MEMORY dieci anni prima forse sarebbero state definite "emo", trent'anni prima "punk", ma la realtà è che nel loro intreccio di severità e melodia, furia noise e isolati momenti di disperata dolcezza, non sono altro che quello: rock'n'roll, grande rock'n'roll. Punto.

The Clovers

The Very Best Of

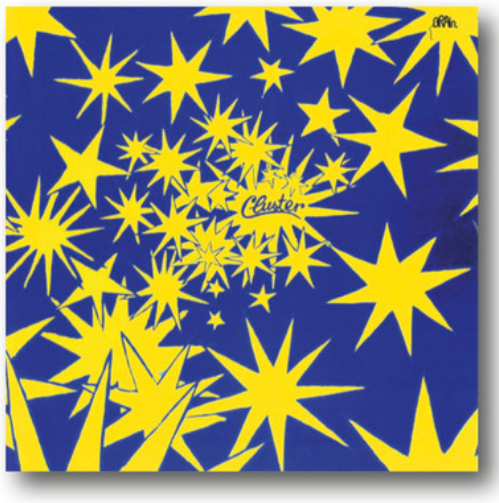
(Rhino, 1998)

Dice bene Peter Shapiro quando annota che "mentre i Midnighters scoprivano lo spirito nella carne di una fanciulla di nome Annie, i Clovers contaminavano la purezza dei cori di ragazzi, aprivano le chiuse del rock'n'roll e preparavano il terreno per il soul". Innesco e brano simbolo di tutto ciò quello che nel 1951 inaugurò la lunga sfilata di successi che si sarebbe conclusa otto anni più tardi con *Love Potion No.9*, ossia *Don't You Know I Love You*. Soffice blues vocale con un grezzo sassofono in sottofondo, la terrigna sensualità del Sud che incontra il sofisticato approccio del Nord e chi aveva mai udito in precedenza una cosa simile? Alternando midtempo tendenti al r'n'b a eleganti e non meno sensuali ballate, i Clovers traversarono gli anni '50 contribuendo in maniera decisiva alla loro storia.

Cluster

II

(Brain, 1972)



Ma che magnifici nomi da alchimisti medioevali, Dieter Moebius e Hans-Joachim Roedelius! Con generalità simili, avrebbero mai potuto produrre musica banale? E difatti. I Kluster (all'inizio con la "k") nascevano a Berlino nel '69 dall'incontro della coppia con Konrad Schnitzler, transfuga dai Tangerine Dream, e producevano nei due anni seguenti gli ostici e clandestini KLOPFZEICHEN e OSTEREI, prima di perdere per strada Schnitzler, divenire Cluster e dare alle stampe un LP omonimo su Philips. La svolta, o per meglio dire la perfetta definizione di uno stile nuovissimo, arrivava però

con la firma per la neonata Brain e la conseguente pubblicazione di un album nel quale già si rintracciano Suicide e trance, ambient e techno-pop e che conserva a oggi una modernità stupefacente. La musica colta incontrava quella pop: né questa né quella sarebbero più state le stesse.

The Coasters

The Very Best Of

(Rhino, 1994)

Una delle cento scoperte di Johnny Otis, i Robins colgono un successo via l'altro nei primi '50, da braccio cantante della premiata ditta Leiber & Stoller. La collaborazione è talmente fruttuosa che a un certo punto si decide di fare di un gruppo due ed è dunque da una scissione che nascono i Coasters. È il 1956 e già l'anno dopo *Young Blood* e *Searchin'* sono nei Top 10. Neppure un assaggio tuttavia di quanto combinerà nel 1958 *Yakety Yak*, numero uno sia nella classifica R&B che in quella pop, colonna sonora di quella estate per milioni di adolescenti, voci ilari che si arrampicano verso il cielo giocando a rincorrersi con il sassofono di King Curtis. La memorabilità delle melodie, la perfezione degli intrecci vocali, la sapienza degli intarsi strumentali conservano a queste canzoni una freschezza prodigiosa, un'aura di innocenza che diverte e commuove.

CocoRosie

La maison de mon rêve

(Touch & Go, 2004)

Coco è Bianca Casady, cantante, percussionista, manipolatrice di elettronica varia. Rosie è la sorella Sierra, maggiore di due anni e pur'ella cantante e inoltre chitarrista, pianista, arpista. Cresciute in un perenne vagabondaggio al seguito di una madre divorziata che, artista, ne incoraggia la naturale espressività, le ragazze si separano quando nel 2000 Sierra da New York vola a Parigi per frequentare il Conservatorio. Bianca la raggiunge nel 2003. Il progetto CocoRosie nasce senz'altra ambizione che registrare un disco domestico per poi regalarlo a una ristretta cerchia di amici. Fortunatamente la Touch & Go riesce in qualche modo a metterci su le mani ed è così che tutto il mondo può godere di un pop di rara alterità, capace di intrecciare folk e blues, suoni "trovati", avanguardia, trip-hop ed echi di Billie Holiday.

Albert Collins

Ice Pickin’

(Alligator, 1978)

Nelle note di copertina di quest’album, considerato dal notoriamente severo critico americano Robert Christgau “il più eccitante disco blues del 1978”, c’è scritto che Albert Collins – classe 1933 e ucciso appena sessantenne da un tumore – è il chitarrista preferito di Albert King e che addirittura sua maestà boogie John Lee Hooker si è definito “an Albert Collins freak”. Attestati importanti, ma dei quali uno che ha imparato a suonare la chitarra seguendo i movimenti delle dita di Lightnin’ Hopkins (del quale era cugino) non ha assolutamente bisogno. Raro esempio di grande stilista immune da virtuosismi e tentazioni accademiche, il texano. Non dai colpi di teatro, però: narra la leggenda che durante un concerto, grazie a un cavo lunghissimo, uscì dal locale e andò a ordinarsi una pizza nel ristorante di fianco al club. Senza mai smettere di suonare.

Ry Cooder

Paris, Texas

(Warner Bros, 1985)

Gli occhi di Nastassja Kinski visti dal vetro di un peep show, la camminata nel deserto di Harry Dean Stanton. E la chitarra di Ry Cooder. Un grande film è fatto di immagini iconiche che si fissano nella mente, e lo stesso una grande colonna sonora. PARIS, TEXAS è entrambe le cose: capolavoro di visionario sentimentalismo di Wim Wenders, ma anche uno degli apici dell'arte di Cooder, che in casi come questo si può quasi definire "pittorica". Un paesaggista capace con poche pennellate sulla sei corde di definire stati dell'animo e luoghi fisici, di raccontare una storia e di riempire un ambiente. Affiancato da due vecchi lupi come Jim Dickinson e David Lindley, musicisti di squisita sensibilità al pari suo, il chitarrista crea qui alcuni fra gli spartiti per il grande schermo meno intrusivi e più profondi di sempre.

Sam Cooke

Night Beat

(RCA Victor, 1963)

Bramatissimo dai collezionisti fino alla ristampa del 1995 che lo ha fatto riscoprire decretandolo l'album insieme più atipico e colossale di Sam Cooke, NIGHT BEAT è un ritorno alle radici, comprese quelle mai esplorate in precedenza. È alla voce "blues" che va catalogato, se si vuole catalogarlo. Parlano chiaro in tal senso la trotterellante *Please Don't Drive Me Away*, una *Trouble Blues* esemplare già dal titolo, una *You Gotta Move* della cui lezione i Rolling Stones faranno tesoro; soprattutto, la più bella *Little Red Rooster* di sempre, propulsa dall'organo del sedicenne Billy Preston. C'è un rock a rotta di collo a fare ciao ciao: *Shake Rattle And Roll*. Ci sono ballate in cui l'usuale eleganza si accompagna a una profondità di sentimento mai toccata: *Lost And Lookin'*, *I Lost Everything*, *Fool's Paradise*. E c'è naturalmente del gospel: torna la *Mean Old World* già affrontata con gli Stirrers e l'emozione attanaglia.

Alice Cooper

Killer

(Warner Bros, 1971)

Per la sua (controversa) *public image*, Vincent "Alice Cooper" Furnier è stato il Marilyn Manson dei suoi tempi, una specie di Ziggy Stardust in chiave efferata e kitsch. In questa quarta prova, prima della trilogia comprendente anche SCHOOL'S OUT e BILLION DOLLAR BABIES, la band americana non aveva ancora rinnegato lo stile pop/psichedelico degli esordi, ma lo aveva opportunamente irrobustito e irruvidito generando canzoni di sicuro impatto come *Under My Wheels* (sarebbe piaciuta ai New York Dolls) o *You Drive Me Nervous* (quasi pub rock), nonché una *Dead Babies* che meriterebbe un posto d'onore in un'ipotetica galleria delle migliori ballate malsane. Benché le soluzioni suonino oggi un po' datate, un album dove la forma va a braccetto con la sostanza: peccato che in troppi, condizionati dalla prima, non notino la seconda o siano portati a snobbarla.

The Coral

Magic And Medicine

(Deltasonic, 2003)

Per un gruppo di Liverpool, guardare agli anni ‘60 è quasi inevitabile. I Coral, band di giovanissimi originari di Holylake nel Merseyside, si cimentano nella stessa impresa che in passato aveva visto impegnati concittadini come Teardrop Explodes, Echo & The Bunnymen e La’s: coniugare l’eredità pop e psichedelica dei Sixties con le vibrazioni contemporanee, nel loro caso quelle dell’indie rock degli anni 2000. Il piatto della bilancia pende decisamente verso il passato, sia nello stile di scrittura che – soprattutto – nei timbri sonori, caratterizzati da un ricercato effetto vintage che fa sembrare le canzoni incise davvero nel 1965/66. In questo secondo album del gruppo, l’ambientazione rétro non va tuttavia a scapito della musica, che risulta invece magica e ammaliante come un quadretto naïf.

Count Five

Psychotic Reaction

(Double Shot, 1966)

Sarebbe bastato il 45 giri d’esordio datato 1966, forte di un titolo esplicito come “Reazione psicotica” e di un suono perfettamente rappresentativo del genere garage-punk, a scolpire il nome dei Count Five – da San José, California – nella Storia del rock. A quell’hit da Top 10 seguì l’album che ovviamente lo contiene, l’unico di una discografia poi arricchitasi solo di qualche altro singolo appena più psichedelico: un album non proprio originale nel suo ricalcare in chiave più spigolosa il classico beat d’oltremanica (Yardbirds in primis), ma dotato di buona incisività e soluzioni di pregio, con nove brani autografi firmati per lo

più dal cantante e chitarrista Sean Byrne e due cover (e che cover: *Out In The Street* e *My Generation*) entrambe firmate The Who. Insomma, un bel modo per essere "meteore".

Cowboy Junkies

The Trinity Session

(Latent, 1988)

I fratelli canadesi Timmins (Margo, voce da Nico delle praterie; Michael, chitarrista e autore; Peter, batterista) pubblicano nel 1986 il valido ma inosservato esordio WHITES OFF EARTH NOW!! In un giorno del novembre 1987 si chiudono in una chiesa di Toronto con pochi amici e in presa diretta immortalano uno spettrale, rarefatto country-blues da prime ore del mattino. Anticipando le atmosfere dei Low, riscrivono magnificamente un pugno di classici (*Walkin' After Midnight*, *Dreaming My Dreams With You*) e legano i Velvet Underground di un'estatica e sussurrata *Sweet Jane* al funereo Hank Williams di *I'm So Lonesome I Could Cry*, lasciando a eccezionali brani autografi come le commoventi *To Love Is To Bury* e *Misguided Angel* e la vibrante *I Don't Get It* il compito di rifinire una magia unica come le circostanze che l'hanno creata.

The Cranberries

Everybody Else Is Doing It, So Why Can't We?

(Island, 1993)

Un anno e mezzo prima di sbancare con *Zombie* e NO NEED TO ARGUE, i Cranberries esordivano con quest'album meno irruente sul piano del sound e del messaggio dei testi ma dotato di una brillante, suggestiva genuinità non ancora sporcata dalla malizia legata allo stardom. Il successo del disco fu un po' lento ma, alla fine, inesorabile; forte di singoli efficaci quali *Dreams* e *Linger*, nonché di un'altra decina di ottime canzoni e della produzione di Stephen Street, EVERYBODY ELSE IS DOING IT… fa abbracciare il dream pop con il rock cosidetto alternativo (peraltro mai davvero impetuoso o spigoloso), aprendosi anche alle fantasie folk di quell'Irlanda che al quartetto aveva dato i natali. Rimane nel complesso il più bel lascito della band del chitarrista Noel Hogan e della *frontwoman* Dolores O'Riordan, una delle icone femminili dei '90, prematuramente scomparsa all'inizio del 2018.

Crass

Stations Of The Crass

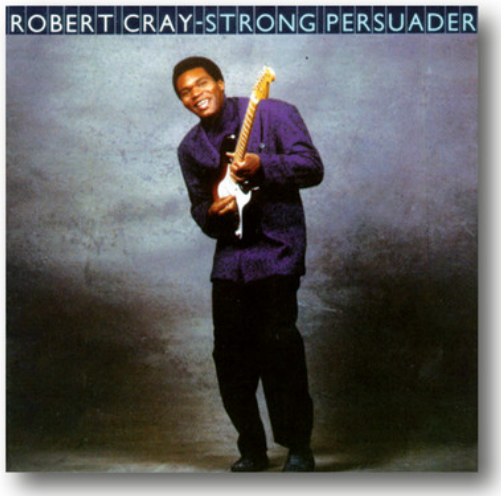
(Crass, 1979)

Hippie-punk? Non un ossimoro, visto che i Crass facevano vita comunitaria, vantavano un organico aperto e si dichiaravano anarchici. Questo doppio album è il primo di un cammino avviato nel 1977 e interrotto – per scelta, annunciata con largo anticipo – nel 1984: grezzo, scheletrico, visionario, stralunato e musicalmente "incompiuto", ma lucido nell'affermare l'idea di un punk dove le parole – urlate o declamate con il supporto di strutture sonore non sempre violente ma sempre aspre e spigolose, e amplificate da concrete iniziative di protesta – hanno la sostanza dei fatti. Musica non "bella", magari, ma senza dubbio importante: raccoglierà molti proseliti che in buona parte incideranno per la Crass Records gestita dalla stessa band britannica, i cui prodotti – accompagnati dalle celebri copertine-dazebao – venivano coerentemente venduti a prezzi quasi irrisori.

Robert Cray

Strong Persuader

(Mercury, 1986)



L’equivoco fu quello di considerare Robert Cray un bluesman quando il blues non è che uno degli ingredienti di un sound in cui rock e soul – entrambi nell’accezione più squisitamente sudista – pesano almeno altrettanto. E dire che costui era stato esplicito al riguardo, ricordando che prima di Albert Collins furono i Beatles a cambiargli la vita, inducendolo a imbracciare una chitarra. Tant’è. Dal momento in cui venne scoperto dal grande pubblico (scontata la susseguente esecrazione dei puristi) proprio grazie a questo album (un numero 13 USA), su Cray si aprì un tiro al bersaglio con poche giustificazioni. Fuori discussione l’abilità dello strumentista, si sottovalutava una voce capace in qualche frangente di evocare Sam Cooke, in altri Otis Redding. Invecchiando, mentre le vendite calavano, relegandolo nella classifica specializzata di “Billboard”, il nostro uomo ha avuto la dubbia soddisfazione di vedersi rivalutato dalla critica.

The Creation

How Does It Feel To Feel

(Edsel, 1990)

Simbolo della breve transizione dal beat alla psichedelia di metà ’60 nota come freakbeat, i Creation del cantante Kenny Pickett (deceduto nel 1997) e del chitarrista Eddie Philips – che usava un archetto sulle corde prima di Jimmy Page – descrivevano la loro musica con un immaginifico “*rossa, con flash porpora*”. Dal pensiero e dallo stile di vita Mod, questo approccio devoto alla Pop Art si è radicato nella memoria di ogni esperto in band di culto grazie a brani – tutti inclusi in questa splendida raccolta – come *Painter Man*, *Making Time* e soprattutto *How Does It Feel To Feel*, capolavoro di robusta orecchiabilità da far impallidire Ride e Oasis. Evocando una Londra del 1967 poco anteriore la sbandata lisergica, queste canzoni spargono nell’aria l’anfetaminica frenesia che entro un paio di anni consumerà una band tanto favolosa quanto sfortunata.

Creedence Clearwater Revival

Willy And The Poor Boys

(Fantasy, 1969)

WILLY AND THE POOR BOYS andava nel dicembre 1969 a fare compagnia nei negozi a BAYOU COUNTRY, che era uscito in febbraio, e a GREEN RIVER, che l’aveva seguito in settembre. Carta canta e quella di “Billboard” certifica che a quel punto la banda Fogerty sopravanzava i Beatles in popolarità. È l’album preferito di quanti non reputano COSMO’S FACTORY il lascito maggiore dei Creedence. È soprattutto il disco di *Fortunate Son*, il brano con il quale l’attualità faceva irruzione nella scrittura di John Fogerty e nel 1969 l’attualità nel Big Country si chiamava Vietnam. Altro che la

“good time music” che il resto del programma declina! Fra una saltellante *Down On The Corner* e una parimenti festosa *It Came Out Of The Sky*, una *Cotton Fields* adeguatamente rurale e un ilare *Poor Boy Shuffle* che sfuma in una felpata e sinuosa *Feelin’ Blue*. Ai tempi in cui il vinile regnava, non era che un primo lato da urlo.

Crime

San Francisco’s Still Doomed

(Swami, 2004)

Battezzatisi spavaldamente “San Francisco’s first and only rock’n’roll band”, i Crime sono divenuti uno dei principali culti del punk americano, grazie alle pose arroganti, alla dicotomia fra il nome e le uniformi da poliziotti spesso indossate, a singoli fantastici come *Hot Wire My Heart* (1976: il primo del punk californiano) e *Frustration* (1977), al rifiuto di emergere per rimanere una realtà underground. Avrebbe però acquisito grande fama, il quartetto guidato dai cantanti/chitarristi Johnny Strike e Frankie Fixx, se solo avesse pubblicato un album, magari con la stessa scaletta di questa straordinaria raccolta di materiale d’archivio inciso nel 1978/79 e ottimamente architettato a livello di scrittura. Ventidue episodi all’insegna di un punk’n’roll crudo, cupo e selvaggio, frutto di una relazione malata e drogata tra Stooges e Velvet Underground.

Crosby, Stills & Nash

Crosby, Stills & Nash

(Atlantic, 1969)

La scintilla tra Stephen Stills, David Crosby e Graham Nash scoccò quando una sera si ritrovarono per caso ad armonizzare assieme. Ascoltare il suono delle loro tre voci intrecciate fece immediatamente capire agli ex Byrds, Buffalo Springfield e Hollies che nell'aria c'era della magia e che bisognava catturarla al volo. La stessa magia avvolse chi mise sul piatto il loro esordio del 1969. Si intuiva che quell'unione era frutto di una profonda affinità musicale, non di strategie commerciali. Per quanto legate alla loro epoca, canzoni magnifiche come *Suite: Judy Blue Eyes*, *Long Time Gone*, *Guinevere* e *Wooden Ships* (poi interpretata anche dai Jefferson Airplane) riescono ancora a comunicare il senso di incanto che deve aver colpito i tre musicisti la prima volta che si sono ascoltati.

The Cure

Three Imaginary Boys

(Fiction, 1979)

Una lampada, un frigorifero e un aspirapolvere sono gli "autoritratti" dei tre Cure sulla copertina di questo loro esordio a 33 giri, nella cui prima edizione i titoli sono indicati solo con simboli grafici. Robert Smith e i suoi diversi compagni d'avventura non saranno più così scarni e splendidamente naïf; in seguito, pur continuando a produrre musica di pregio, il cantante/chitarrista e unico leader della band britannica si farà prendere la mano dal suo estro, dalla sua ambizione e/o dai suoi fantasmi personali, concependo brani ben più complessi e stratificati. Qui, invece, domina un'ispiratissima esuberanza scandita da un canto

malinconico e già inconfondibile, tra filastrocche ipnotiche e incalzanti (*Fire In Cairo* la più immediata), ballate eteree ed evocative (*Another Day* su tutte) e una cover brillantemente stravolta di *Foxy Lady* di Jimi Hendrix.

Cursive

Domestica

(Saddle Creek, 2000)

Prima di degenerare in passeggera tendenza giovanile, nella seconda parte degli anni ’90 l’emo ha rappresentato l’ultima possibile evoluzione del punk. Deriva confessionale di un hardcore schiavo dei cliché e dell’autoreferenzialità, questo sottogenere per eccellenza si è frammentato in un panorama complesso, dove i Cursive – formazione che ruota attorno al cantante Tim Kasher, nativo del Nebraska – occupano un ruolo primario in virtù di uno stile appassionato e arguto, che questo terzo album fotografa alla perfezione ragionando sul disfarsi del matrimonio di Kasher tra ritmi scomposti, ipotesi indie-folk, canto espressionista e liriche dalle metafore oblique. Ne derivano quadretti autobiografici colmi di inquietudini universali e di emozioni autentiche per lo più sconosciute a troppi incolori epigoni.

Holger Czukay & Rolf Dammers

Canaxis

(Music Factory, 1969)

Se giustamente pensate che MY LIFE IN THE BUSH OF GHOSTS di Brian Eno e David Byrne sia stato un'opera rivoluzionaria, procuratevi CANAXIS e preparatevi ad allibire: uscì dodici anni prima e, benché sia risolto per atmosfere piuttosto che per ritmi, le analogie sono impressionanti. Usando come voci quelle, "trovate", di due sconosciute cantanti tradizionali vietnamite, il bassista dei Can (secondario il ruolo di Dammers) costruisce con *Boat-Woman-Song* un'epopea di suggestione gregoriana, che parte alata e per tramiti etno-chiesastici arriva orrorosa. È il primo lato. Il secondo è occupato da una traccia omonima che rende lampante per l'ascoltatore odierno che l'Eno che "inventerà" la ambient non aveva come predecessore solo Satie. Poco da stupirsi che l'ex Roxy Music da sempre si dichiari un devoto della chiesa dei Can e in particolare di San Holger.

D.A.F.

Alles ist gut

(Virgin, 1981)

Dopo il debutto "industrial" e un secondo atto in chiave post-Kraftwerk, i D.A.F. si riassestano come duo – Gabi Lopez Delgado (voce) e Robert Görl (tastiere elettroniche) – e in meno di due anni realizzano tre album di synth-pop minimalista, la cui tenebrosa asprezza è accentuata da testi di pochi versi sloganistici declamati in tedesco. Ora ossessiva fino a prefigurare la techno (*Als wär das letzte Mal*, *Alle gegen Alle*, l'hit *Der Mussolini* che provocò accuse di simpatie fasciste), ora tanto influenzata dai Suicide da scadere nel plagio (*Mein Herz macht bum*) e ora definibile come la versione dark dei primi Depeche Mode (*Der Räuber und der Prinz*), la musica della band di Düsseldorf attraversò il firmamento new wave come una meteora: una parabola breve, ma dotata di una sua fascinosa, torbida eleganza.

Danzig

II – Lucifuge

(Def American, 1990)

Dopo una decina d'anni trascorsi a suonare hardcore punk più o meno cupo e truculento alla guida prima dei Misfits e poi dei Samhain, Glenn Danzig si lega al produttore Rick Rubin e avvia un percorso solistico che, prima di svoltare verso l'industrial e l'elettronica, si sviluppa in uno strano ibrido hard dai toni (ovviamente) tenebrosi ed epici, qui al suo secondo documento discografico. L'impressione, rimarcata dall'enfasi canora e dalle foto di copertina (omaggio e non parodia), è quella di una revisione in chiave "metallica" e incattivita dei Doors, con il *frontman* nei panni di un Jim Morrison più perverso e satanico e la band a

costruirgli attorno trame filo-blues torbide e deviate. Il tutto reso ancor più esplicito da titoli quali *Long Way Back From Hell*, *Snakes Of Christ*, *Killer Wolf*, *Her Black Wings*, *Blood And Tears*, *Pain In The World*.

The Spencer Davis Group

The Best Of

(Island, 1968)

L'autentico cardine del "gruppo di Spencer Davis" (chitarrista; completavano i ranghi Pete York alla batteria e Muff Winwood al basso) era in realtà Steve, il fratello minore di Muff, un *enfant prodige* che appena adolescente suonava svariati strumenti e cantava con una voce da nero a tal punto persuasiva da attrarre l'attenzione di Chris Blackwell della Island. Dopo un tribolato avvio, nel 1965 l'esaltante *Keep On Running* offerta dal giamaicano Jackie Edwards spiana la strada a tre LP e numerosi singoli di successo, costruiti su un vivace rhythm'n'blues a elevata seduzione pop spruzzato di beat che questa antologia riassume senza trascurare nessun classico, da *Gimme Some Lovin'* a *I'm A Man* e *When I Come Home*. Quando nel 1967 Steve lascia per i Traffic e Muff per intraprendere la carriera di produttore, della band non resterà che una vuota sigla.

The Dead Boys

Young Loud And Snotty

(Sire, 1977)

Meglio questo esordio o il suo più "meditato" seguito WE HAVE COME FOR YOUR CHILDREN, uscito un anno dopo? Dubbio legittimo, ma la certezza è che il quintetto capitanato dal cantante Stiv Bators e dal chitarrista Cheetah Chrome, scioltosi nel 1979 dopo nemmeno tre anni di burrascosa attività nella New York del CBGB e del Max's Kansas City (ma le origini erano a Cleveland, Ohio), è stato una delle voci più straordinarie del primo punk d'oltreoceano. Senza nulla voler togliere ad altri inni come *Ain't Nothing To Do* o *Down In Flames*, a fare la differenza è l'inarrivabile *Sonic Reducer*, composta da Cheetah Chrome e David Thomas dei Pere Ubu quando entrambi erano nei Rocket From The Tombs. L'intera scaletta esplode comunque di devastante furia post-Stooges: caotica, ruvida, torbida, sguaiata e non sempre a fuoco, ma meravigliosamente viva e minacciosa.

Dead Can Dance

Spleen And Ideal

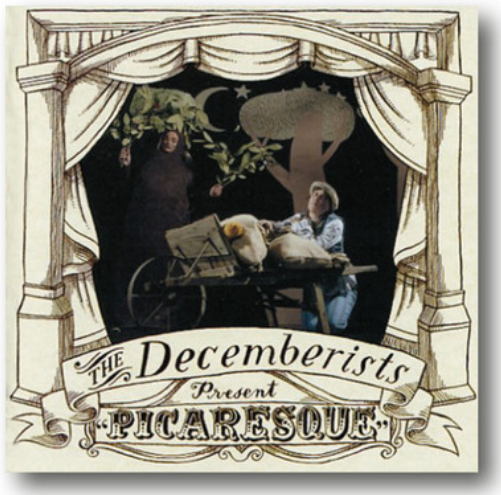
(4AD, 1985)

Un sodalizio lungo e proficuo, quello tra Lisa Gerrard e Brendan Perry, avviato nel 1981 a Melbourne e scioltosi (temporaneamente) sul finire del decennio successivo nella Londra che nel 1982 aveva accolto i ragazzi, “affidandoli” alla rinomata 4AD (chiare le affinità con i compagni di scuderia Cocteau Twins). Musica profonda e dotata di un respiro mistico, quella elaborata dai due multistrumentisti e cantanti australiani, eterea e oscura nei suoi intrecci di voce al di là del tempo e dello spazio e strumenti assortiti – tastiere in primis – fatti per ipnotizzare, ammaliare, proiettare la mente in chissà quale dimensione; specie in questo secondo LP, manifesto dello stile iniziale della band – più in sintonia con gli umori della new wave; in seguito, arriveranno influenze esotiche/etniche – a cominciare dal titolo assolutamente programmatico.

The Decemberists

Picaresque

(Kill Rock Stars, 2005)

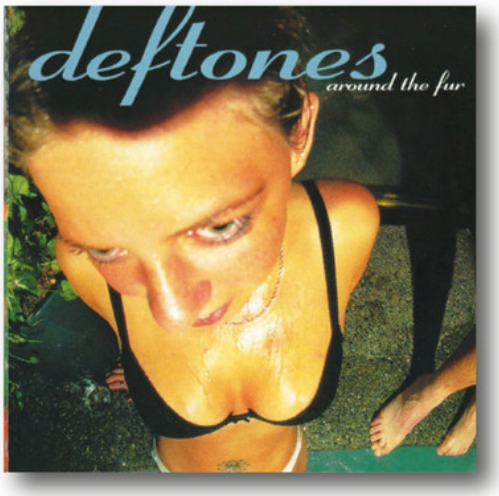


Gruppo letterario quanto pochi altri, i Decemberists, almeno nell'ambito dell'indie rock degli anni 2000. Guidata da Colin Meloy, autore di indiscutibile talento, la band ha creato piccoli romanzi d'appendice sotto forma di disco, operine pop da cui promana un'ispirazione che, fossero italiani invece che di Portland, potremmo quasi definire "salgariana". Le storie e le immagini sono parte essenziale del fascino di lavori come CASTAWAY AND CUTOUTS, HER MAJESTY e come questo PICARESQUE, terzo album e forse il più compiuto nel bilanciare le varie influenze musicali (dagli adorati Smiths al folk-rock dei '60, dai Waterboys ai Belle & Sebastian). In seguito la dimensione narrativa si farà più verbosa e involuta, approdando con *concept* quali THE CRANE WIFE e THE HAZARDS OF LOVE su lidi quasi progressive.

Deftones

Around The Fur

(Maverick, 1997)



Dopo ADRENALINE i Deftones si indirizzano verso un crossover più estroso e maturo, ancor più deciso in termini di estremismi e irruenza ma nel complesso indirizzato verso soluzioni di assai più ampio respiro, con melodie fascinose – sorrette da ritmiche potentissime e chitarre abrasive e taglienti – che inventano sfondi tesi, inquietanti, cupi e a tratti maestosi per la voce di Chino Moreno, un'autentica forza della natura. L'influenza dei maestri Korn è ancora molto presente, ma la band californiana attinge nel serbatoio dell'hardcore più che in quello del rap; tre anni dopo sarà WHITE PONY, ancor più contaminato con sonorità dark e psichedeliche, a perfezionare il naturale processo di crescita, aprendo al gruppo la strada verso nuovi, spendidi orizzonti di rock "mutante".

The Del Fuegos

Boston, Mass.

(Slash, 1985)

A metà degli anni '80, la riscoperta del rock'n'roll di base in America passava per forza attraverso gruppi come i Del Fuegos. Meno ispido e punk di band per altri versi invece simili come Replacements e Blasters (anch'esse composte da fratelli terribili), più "classico" e devoto alle lezioni di maestri come Buddy Holly, Creedence Clearwater Revival, Rolling Stones e Springsteen, il quartetto bostoniano guidato dai *brothers* Zanes – Dan, poesia e raucedine; Warren, chitarra urlante – ha fatto tutto ciò che era possibile per mantenere il r'n'r in strada. Preferendolo sfrontato, onesto, sporco di grasso e polvere piuttosto che tutto

perfettino – e tremendamente finto – come era di rigore nel mainstream di allora. A tal proposito, va segnalata l'eccellente produzione di un Mitchell Froom qui ancora agli esordi.

Derek & The Dominos

Layla

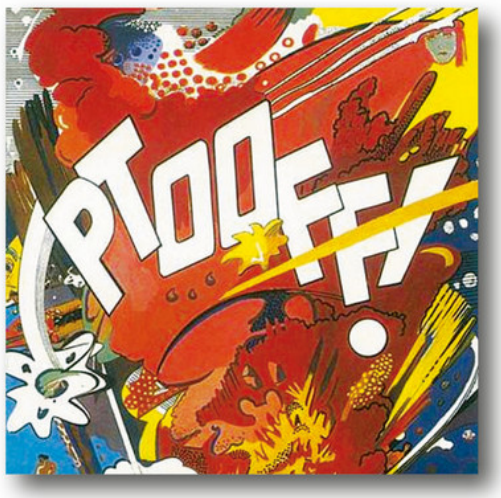
(Polydor, 1970)

Il passaggio dai '60 ai '70 coglie Eric Clapton in uno stato di forma non proprio eccezionale. A dirla tutta, è un rottame: sempre più dipendente dalla droga pesante, senza un gruppo alle spalle come costantemente in passato (fossero gli Yardbirds, i Bluesbreakers, i Cream o i Blind Faith), consumato dal desiderio per la moglie di un amico (Pattie Boyd, consorte di George Harrison). A rinfocolare l'ispirazione, ancora una volta, è l'America. Fiancheggiato da musicisti eccellenti conosciuti in tour con Delaney & Bonnie (Carl Radle, Bobby Whitlock, Jim Gordon) e stimolato dalla amichevole concorrenza chitarristica dello straordinario Duane Allman, "Slowhand" regala ai suoi fan forse il suo disco migliore di sempre. Nel quale l'accorata ode alla Boyd, *Layla*, è solo una delle tante gemme rock, soul e blues presenti.

The Deviants

Ptoof!

(Underground Impresarios, 1967)



Difficile scegliere tra questo esordio e il DISPOSABLE di un anno dopo, entrambi manifesti della controcultura rock britannica della seconda metà dei ’60: musica libera da rigidi vincoli formali figlia dell’hard e della psichedelia e sviluppata in trame crude e distorte. Allucinati, ossessivi e inclini alla dissonanza, ma capaci anche di costruire stupende melodie, i Deviants dell’agitatore (sociale prima che artistico) Mick Farren sono stati una delle voci più iconoclaste dei Sixties, dei quali mostravano il volto meno accomodante. Era solo il 1967, ma per loro il sogno collettivo di un mondo migliore si era già trasformato in un incubo: proprio come in questo imprevedibile album, dove c’è spazio sia per la litania eterea e stralunata di *Child Of The Sky*, sia per gli angosciosi deliri di *Nothing Man* o *Deviation Street*.

Dexys Midnight Runners

Too-Rye-Ay

(Mercury, 1982)

Dexys Midnight Runners è creatura esclusiva dell'egocentrico e collerico Kevin Rowland, che fa e disfa formazioni e ne cambia l'estetica (la musica meno) a ogni stormir di fronde. SEARCHING FOR THE YOUNG SOUL REBELS è debutto eccellente con giusto un paio di riempitivi, disco nerissimo benché i musicisti siano bianchi e vengano da Birmingham, Inghilterra, non Alabama. Look da *Fronte del porto* che il successore, insieme con quasi tutti i componenti del gruppo, cambia. A vestiti straccioni corrisponde un robusto innesto di folk celtico nel tessuto soul/r'n'b pre-esistente. Apoteosi in *Come On Eileen*: il 45 giri più venduto in Gran Bretagna nel 1982. Bello il remake di *Jackie Wilson Said*, che omaggia insieme Jackie Wilson stesso e Van Morrison. Discreto il successivo DON'T STAND ME DOWN, imbarazzante il Rowland solista, controversa la *reunion* che dal 2012 ha fruttato altri tre album.

The Dictators

Manifest Destiny

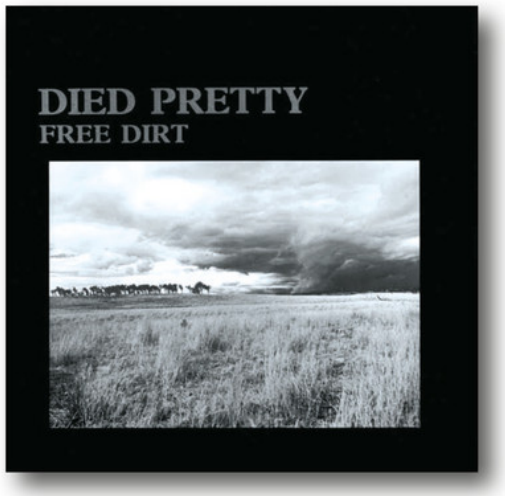
(Asylum, 1977)

Immaginate degli Stooges più tamarri e fateli trasferire nella Big Apple proprio mentre gli originali si vanno perdendo in una nebbia drogata e i New York Dolls idem, lasciando da colmare un vuoto nella scena rock cittadina. Provvedono i Dictators, facce poco raccomandabili – un po' *biker* e un po' punk in anticipo sui tempi, scaricatori di porto che quando esagerano con la birra si fanno tentare dal belletto glam – e una propensione al riff da *metallic K.O.*, temperata da chiare influenze di pop '60. Li ingaggia la Epic ma li molla dopo un solo album. Gli LP due e tre vedranno allora la luce, fra tutte le etichette possibili, per quella Asylum domicilio di tante sdolcinatezze californiane d'epoca. Suoni affilati da Sandy Pearlman, MANIFEST DESTINY fu il secondo, è contundente ed esilarante e salda un debito con la conclusiva cover di *Search & Destroy*.

Died Pretty

Free Dirt

(Citadel, 1986)



Al tramonto della new wave era prassi diffusa cercare di adattarne i diversi linguaggi alla tradizione rock degli anni ’60. Ingegnosi e appassionati, gli australiani Died Pretty elaborarono un amalgama di post-punk e psichedelia che sintetizzava Suicide, Stooges, Television e Doors, ponendone le basi in alcuni singoli e nel 12” NEXT TO NOTHING, per poi giungere a questo FREE DIRT. Con la produzione di Rob Younger, cantante di Radio Birdman e New Christs, l’album perfezionava con ulteriore sicurezza una ricetta dal fascino conturbante che raggiunge l’apice nel wave-folk *Wig-Out* e nell’innodica *Blue Sky Day*, nella ruvida e ipnotica *Round & Round* e in una *Next To Nothing* di articolata visionarietà. Il quintetto di Sydney offrirà altri bei dischi, ma è FREE DIRT a potersi fregiare dell’appellativo di capolavoro.

Dire Straits

Dire Straits

(Vertigo, 1978)

In pieno post-punk i fratelli Knopfler mandarono in classifica questo sorprendente esordio di rock "da pub" minimale però solido, che accostava l'evidente influenza di J.J. Cale a echi dylaniani e un blues morbido ma elegante. Scoperta e prodotta qui da Muff Winwood, fratello del più noto Steve, la band inglese riuscì nella non facile impresa di mettere d'accordo critica e grande pubblico in virtù dell'abilità chitarristica di Mark (la celeberrima *Sultans Of Swing*, *Down To The Waterline*) e dell'approccio pastello mantenuto verso le sonorità d'oltreoceano (*Lions*, *Wild West End*), alternando per il resto una fresca vena melodica (*Water Of Love*, *Southbound Again*) con attimi di riflessione e occasionali cupezze (*In The Gallery*, *Six Blade Knife*). Il successo sarà planetario, ma loro non riusciranno più a essere così bravi e misurati.

The Dirtbombs

Ultraglide In Black

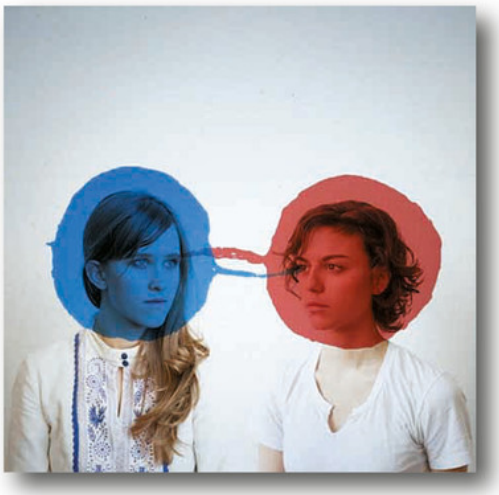
(In The Red, 2001)

Mick Collins è la prova vivente del concetto di rock come fusione. Cantante e chitarrista di colore già dedito all'anticonvenzionale rilettura delle radici con Gories e Blacktop, allestiva i Dirtbombs a Detroit con due batteristi per mescolare garage, punk e soul. Fiero di mostrare le proprie influenze, non vi si sottometteva nell'esordio del 1998 HORNDOG FEST e men che meno in questo secondo LP, dove accanto a un'eloquente *Ode To A Black Man* dei Thin Lizzy sfilano graffianti cover di musica nera. Affrontando Sly Stone e Barry White, Stevie Wonder e Curtis Mayfield con fervore iconoclasta, Mick avvince e spiazza come accadrà nei dischi successivi, dal ruvido DANGEROUS MAGICAL NOISE al policromo WE HAVE YOU SURROUNDED passando per le versioni di classici techno (!) di PARTY STORE e il bubblegum pop di OOEY GOOEY CHEWY KA-BLOOEY!

Dirty Projectors

Bitte Orca

(Domino, 2009)



Un gruppo che pubblica album *concept* su Don Henley e dischi con sole cover dei Black Flag non può essere certo definito "normale". Anche in un periodo in cui le stranezze sono diventate moda e il gusto postmoderno di mescolare tutto e il contrario di tutto non fa più notizia, i Dirty Projectors spiccano sulla concorrenza per la genuina vena sperimentale e la prospettiva deformata, nonché sottilmente inquietante, che orienta la visione artistica del leader Dave Longstreth. La summa delle sue molteplici influenze si trova in BITTE ORCA: un indefinibile, caotico eppure affascinante contrapporsi di influssi rock e ritmi afro, di arrangiamenti stralunati e istinto pop. C'è chi ha parlato di Talking Heads per il nuovo millennio: la collaborazione del gruppo con David Byrne sembrerebbe confermare la *boutade*.

The Divine Comedy

Casanova

(Setanta, 1996)

Dietro la sigla che rimanda a Dante si nasconde un dandy di nome Neil Hannon. Chiusa nel 1993 la prima fase creativa all'insegna di un raffinato pop-rock di taglio indie con tre album di successo crescente, il musicista nordirlandese approda a CASANOVA, che in pieno boom del Britpop ne fa una stella. Meritatamente, poiché il suo talento genuino abita da qualche parte tra uno Scott Walker sorridente e un Morrissey senza retorica. In una produzione ricca e di buon livello medio, il disco è tuttora il più azzeccato grazie ai misurati arrangiamenti orchestrali, ai citazionismi colti e ironici e alla brillantezza melodica Sixties che raggiungono l'apice nei trascinanti singoli *Something For The Weekend* e *Becoming More Like Alfie*, nella grazia sardonica di *The Frog Princess* e nell'elegante *Songs Of Love*.

Don Caballero

2

(Touch & Go, 1995)

I Don Caballero rappresentano l'epitome suprema del math rock, sottogenere che negli anni '90 univa impeto e cerebralità in un equilibrio strumentale privo di virtuosismi poggiato sull'interagire tra astrazioni armoniche e potenza ritmica. Il gruppo composto dal batterista Damon "Che" Fitzgerald e dai chitarristi Ian Williams – poi alla guida di Storm & Stress e Battles – e Mike Banfield prendeva forma nel 1991 all'interno della scena hardcore punk di Pittsburgh. Rinunciando agli assolo e al cantato, il trio rodava l'intesa con alcuni singoli e il debutto FOR RESPECT, perfezionando la formula in questi brani strutturalmente contorti ma vigorosi che forgiano l'anello mancante tra Black Flag, Slint e King Crimson. Cosparsi di hard e rumorismo come di jazz e ironia, saranno destinati a fare subito scuola e rimanere insuperati.

Donovan

A Gift From A Flower To A Garden

(Pye, 1968)

È in questo doppio album – uno dei primi esempi di box set, composto da FOR LITTLE ONES, interamente dedicato a canzoni per i bambini, e da WEAR YOUR LOVE LIKE HEAVEN: i due album vennero invece pubblicati separatamente negli Stati Uniti – che Donovan fornisce il miglior contributo all'osmosi tra folk e rock, finalmente libero dai cliché protestatari degli esordi e meno propenso alle fughe in avanti che avevano caratterizzato i suoi esperimenti psichedelici. C'è un lato acustico e uno elettrico, ma il legame tra i due mondi – quello urbano della rivoluzione rock, e quello edenico della campagna, della Natura – è soprattutto tematico; lo dimostrano eloquentemente titoli quali *Song Of The Naturalist's Wife*, *The Mandolin Man And His Secret*, *Isle Of Islay*, *The Lullaby Spring*, *Under The Greenwood Tree*.

The Doors

Strange Days

(Elektra, 1967)

Ad aver conferito all'esordio omonimo la palma di album più importante dei Doors è stata la presenza di *Light My Fire*, ma questo secondo capitolo che lo seguì di appena nove mesi sempre nell'irripetibile, magico 1967 non gli è globalmente inferiore; anzi, mentre la scrittura non accusa il minimo calo, i suoi esperimenti figli della folgorazione per i Beatles di SGT.PEPPER'S lo rendono persino più originale e interessante, benché THE DOORS vanti maggior forza dirompente e immediatezza di impatto. Tendenzialmente più psichedelico, STRANGE DAYS ammalia e turba con brani comunque discretamente irruenti (la *title track*, *Love Me Two Times*…), con ballate anomale e suggestive (*Moonlight Drive*, *People Are Strange*…), con l'inquietante recitativo *Horse Latitudes*, con gli undici magnetici minuti di quell'allucinato blues che è la pietra miliare *When The Music's Over*.

Nick Drake

Bryter Layter

(Island, 1970)

Il debutto di Nick Drake, FIVE LEAVES LEFT, è folk e non folk-rock: la batteria c'è giusto nella conclusiva *Saturday Sun*. È invece sempre presente in questo secondo (capo)lavoro: quello inteso dall'artefice come il suo album commerciale, paragonabile a una di quelle giornate ottobrine, inondate dal sole, che recano seco un fondo di malinconia, ma di una dolcezza infinita. Orchestra ancora il maestro Robert Kirby, danno man forte fra gli altri Richard Thompson e John Cale ed è un trattenuto tripudio di archi e ottoni che dilaga attorno a melodie alate, ma dense, e in un frangente almeno – quando in *Poor Boy* escono alla ribalta controcanti femminili di gusto soul – scopertamente ironiche. Qui e là (*Introduction*, la traccia omonima, il congedo *Sunday*) Drake tace. Un sintomo – forse – del male di vivere che cominciava a consumarlo.

The Drones

Wait Long By The River And The Bodies Of Your Enemies Will Float By

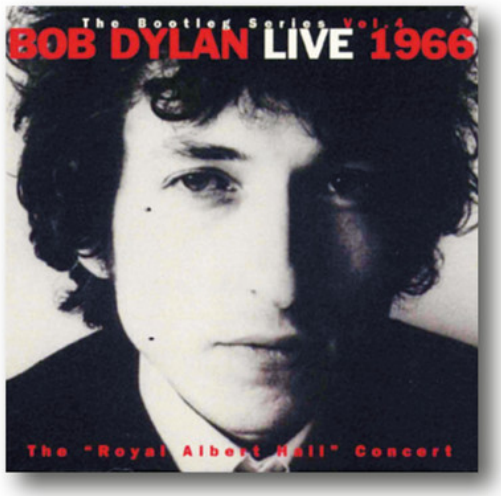
(In-Fidelity, 2005)

Così come avevano fatto i conterranei Birthday Party, Dead Can Dance, Go-Betweens e Triffids negli anni ’80, gli australiani Drones sono venuti a cercare l’America in Europa. Nella loro musica torturata e viscerale si intrecciano i retaggi dei tre continenti: lo sgomento davanti ai grandi spazi e alla *wilderness* della loro terra d’origine, il romanticismo da frontiera e gli influssi roots provenienti dagli Stati Uniti, un certo spirito gotico tipicamente europeo, al pari dei tratti sperimentali che riportano alla new wave meno disposta ai compromessi. In questo secondo album, e negli altrettanto riusciti GALA MILL e HAVILAH, la voce febbrile e i testi invasati del leader Gareth Liddiard emanano quasi una risonanza biblica alla Sixteen Horsepower.

Bob Dylan

Live 1966 – The “Royal Albert Hall” Concert

(Columbia, 1998)



Un documento fondamentale sia sotto il profilo storico che sotto quello musicale. Per quanto attiene il primo aspetto testimonia la reazione schizofrenica del pubblico al primo tour di Dylan con band – anzi: con The Band – al seguito: attento e immoto durante i tre quarti d’ora acustici; contestatario a colpi di sussurri e grida, e battiti di mani in moviola, nei tre quarti d’ora elettrici. Musicalmente è uno degli album dal vivo più notevoli che mai il rock abbia prodotto, di un’intensità rabbrividente nella prima parte, di un’impetuosa eleganza e una compattezza che esaltano in una seconda in cui perfidamente Dylan infila (quasi a dire: vedete? non sono poi così cambiato) letture amplificate di pezzi in origine acustici: *I Don’t Believe You* da ANOTHER SIDE OF, *One Too Many Mornings* da THE TIMES THEY ARE A-CHANGIN’, addirittura *Baby, Let Me Follow You Down* dal debutto.

Bob Dylan

Oh Mercy

(Columbia, 1989)

Ultimo decennio nel quale la sua produzione discografica si mantiene fitta, gli ’80 si aprono con le residue propaggini del famigerato periodo cristiano del bardo-riciclatosi-profeta di Duluth. Cammin facendo infliggono ai cultori altre nefandezze, fra prove in studio di una sciatteria (fa eccezione il patinato ma poco ispirato EMPIRE BURLESQUE) sconcertante e live se possibile peggiori (quello insieme ai Grateful Dead un nadir nelle vicende di entrambi). In compenso, a incorniciarli sono due piccoli capolavori del tutto degni di portare sul frontespizio un nome tanto riverito. A fare tali INFIDELS (1983) e questo OH MERCY sono quasi nella stessa misura la scrittura brillante e il fatto che a firmarne le accorte produzioni siano due musicisti abilissimi nel tenere sempre a fuoco l’ispirazione del titolare: rispettivamente, Mark Knopfler e Daniel Lanois.

Bob Dylan

Time Out Of Mind

(Columbia, 1997)

Poco dopo avere completato le registrazioni della sua prima raccolta di composizioni autografe dall'inconsistente UNDER THE RED SKY (e quindi da ben sette anni), Bob Dylan si ammala. Pare una cosa da niente, un'infezione da funghi, e invece quasi lo uccide. Essendo Dylan Dylan e i critici… beh… critici, poco da stupirsi che non ci sia a momenti recensione in cui non si faccia notare come nell'album abbondino le riflessioni sulla mortalità. Bizzarramente, nessuno considera come sia stato in realtà progettato e realizzato ben prima che il quasi fatale malanno si palesasse. Sia come sia: fosse stato il congedo da questa terra di Robert Allen Zimmerman, TIME OUT OF MIND (regia di nuovo di Lanois) sarebbe stato congedo degnissimo, oltre che riassunto degli amori musicali di una vita. Dal country al blues, dal folk al folk-rock via vaudeville e rockabilly.

Earth

Primitive And Deadly

(Southern Lord, 2014)

Presente nella cronaca nera del rock per essere stato colui che cedeva a Kurt Cobain l'arma con cui si sarebbe ucciso, Dylan Carlson appartiene alla storia di questa musica anche per meriti artistici. Fra la ventina di musicisti passati per gli Earth il chitarrista di Seattle classe 1968 è l'unico a esserci sempre stato: fra il 1991 e il 1996, quando pubblicavano quattro osticissimi album da qualche parte fra un'estremizzazione in moviola dei Black Sabbath, il minimalismo di Tony Conrad e METAL MACHINE MUSIC; e dal 2005 al 2014, periodo in cui uscivano altri cinque lavori diversamente sperimentali nel loro mischiare drone metal, folk, psichedelia e post-rock. PRIMITIVE AND DEADLY era l'ultimo della serie e vedeva il nostro uomo lasciarsi alle spalle l'acid folk apocalittico abbracciato nei due dischi precedenti e riallacciarsi alle influenze hard'n'heavy di una giovinezza debosciata e molto problematica, immergendole però in desertici paesaggi western nei quali balenano miraggi lisergici.

Einstürzende Neubauten

1/2 Mensch

(Some Bizzare, 1985)

L'underground tedesco degli ultimi anni '70 giunse un po' in ritardo all'appuntamento con il punk, ma si fece trovare puntuale a quello con il suo "post". Portabandiera di una scena ricca di artisti di talento furono gli Einstürzende Neubauten di Berlino, il cui nome altamente evocativo – "nuovi edifici che crollano": che la band del chitarrista e cantante Brixa Bargeld, poi a lungo nei Bad Seeds di Nick Cave, abbia superato i trentacinque anni di carriera lo rende un meraviglioso ossimoro – dichiarava già l'intento di creare musica dove far convivere modernità, inquietudine e decadenza. È proprio ciò che accade in questo terzo album sospeso fra rock tribale, clangori industrial, melodie deviate e atmosfere cupe, splendido punto d'incontro fra la formula più sperimentale degli esordi e la canzone comunque atipica e creativa sviluppata in seguito.

The Electric Prunes

The Complete Reprise Singles

(Real Gone, 2012)

Proiettata in una dimensione inaudita da una intro chitarristica frutto del caso (un gioco di pedale accoppiato a un nastro mandato al contrario) e subito indimenticabile, *I Had Too Much To Dream (Last Night)* è una delle poche canzoni di cui si può scrivere che abbiano singolarmente (l'anno è il 1967) fatto compiere un balzo in avanti al rock. Anello di congiunzione fra *Satisfaction* e *Strawberry Fields Forever*, era l'addio al beat e insieme il luogo in cui il garage si metamorfizzava in psichedelia, le voglie espansive della seconda miracolosamente compresse in tre minuti. Orgia di

fuzz, riverberi e oscillazioni in un continuo gioco di tensione e rilascio, nel mentre regalava in un colpo al gruppo di Los Angeles vendite ragguardevoli e l'immortalità condannava per sempre il rimarchevole resto della sua opera a misurarsi, venendone sminuito, nell'impari confronto.

Emerson, Lake & Palmer

Emerson, Lake & Palmer

(Island, 1970)

Dei numerosi album pubblicati assieme dal tastierista Keith Emerson, dal bassista/chitarrista e cantante Greg Lake e dal batterista Carl Palmer, questo debutto è l'unico apprezzato da chi detesta il progressive; in buona parte per merito di *Lucky Man*, che Robert Fripp aveva rifiutato per il primo LP dei King Crimson e che rischiò di essere censurata anche da Emerson. Quell'evocativa, splendida ballata folkeggiante è comunque un corpo estraneo in una scaletta che evidenzia l'interesse della band per trame sonore assai più complesse e poco pop, volte ad amalgamare rock e musica classica (si pensi a *The Barbarian*, un adattamento da Bartók, o a *Knife Edge*, che riprende Janácek e cita Bach). Diversamente dai lavori successivi, in cui il supertrio si farà prendere la mano dalle sue ambizioni e si parlerà parecchio addosso, qui tutto è però (quasi) sobrio, godibile, interessante.

Brian Eno

Music For Films

(Polydor, 1978)

Frutto di una meditazione sulla possibilità di creare "una musica che sentiamo ma non sentiamo, suoni che esistono per metterci in condizione di ascoltare il silenzio", DISCREET MUSIC – una prima facciata estremamente rarefatta, una seconda con tre variazioni su un *Canone* di Pachelbel – rappresenta nel 1975 un primo esempio di musica "per ambienti", concetto cui il genio speculativo e merceologico del nostro uomo regalerà un'enorme fortuna. Avendo appena pubblicato quella che per quasi tre lustri resterà l'ultima raccolta di canzoni, Eno incornicia il suo 1978 fra MUSIC FOR AIRPORTS, primo di quattro volumi di una collana chiamata appunto Ambient, e queste musiche pensate per il cinema e alle quali sono già tre anni che lavora. Composte per film immaginari, a conferma della loro efficacia si ritroveranno incluse nelle colonne sonore di vari film veri.

ESG

A South Bronx Story

(Universal Sound, 2000)

Erano quattro sorelle e se si ritrovarono degli strumenti fra le mani fu solo perché alla madre sembrò un buon trucco per tenerle lontane dalle pericolose strade del quartiere natio. Poco dopo si aggiungeva un amico vicino di casa, unico maschietto della compagnia, e nascevano così le ESG. Sarebbero potute essere dei Jackson 5 al femminile: sono state invece uno dei più straordinari gruppi di una New York di inizio '80 divisa fra disco e new wave e il loro catalogo è stato saccheggiato negli anni da un "Who's Who" dell'hip hop comprendente i Public Enemy come i

3rd Bass, Big Daddy Kane come LL Cool J e Marley Marl. Soprattutto un brano, *Ufo*, straniante strumentale che evoca i Pink Floyd mentre traffica con funky e post-punk; brano che non è nemmeno il più notevole in una raccolta che surclassa i tanti emuli anni 2000 e a oggi di Gang Of Four e A Certain Ratio.

Eurythmics

Sweet Dreams

(RCA, 1983)

Artigiani di gran classe, nel 1981 la cantante Annie Lennox e il polistrumentista Dave Stewart allestiscono il nucleo degli Eurythmics dalle ceneri dei Tourists, intestatari di tre album che non avevano lasciato traccia. Dopo lo sfocato debutto IN THE GARDEN, spetta a questa tessitura di elettronica, esotismi, funk e sensibilità melodica mai banale porre in risalto l'ugola di Annie, scolpita dall'amore per il miglior soul. Gioielli pop come il brano omonimo – arrivato al primo posto delle classifiche statunitensi – e *Love Is A Stranger*, come *This City Never Sleeps* e *The Walk* racchiudono un cuore pulsante e una bellezza che il duo britannico conserverà nel successivo TOUCH (in scaletta la struggente *Here Comes The Rain Again*) nonché in BE YOURSELF TONIGHT (1985) e REVENGE (1986), frutti di un'altrettanto azzeccata svolta rock.

Everything But The Girl

Eden

(Blanco y Negro, 1984)

Un decennio prima che il soul tecnologico di *Missing* gli spalancasse le porte del successo mondiale, Tracey Thorn e Ben Watt vantavano già un'invidiabile chiarezza di idee. Del resto si frequentavano sin dall'università e nei curriculum figuravano la presenza nel trio acustico femminile Marine Girls per lei e un album solistico dai toni pastello per lui. Con il coevo CAFE BLEU degli Style Council (dove Tracy è inconfondibile ospite alla voce), EDEN rappresenta il lascito migliore della generazione che nei medi anni '80 inglesi riscoprì la musica nera con approccio lieve e raffinato. Essenziali ma curate, le sue cartoline folk screziate di latinità e soul bianco, il jazz color seppia, gli omaggi agli Aztec Camera e le bossa nova ricamate di fiati vantano infatti una luminosità malinconica e un fascino quieto, senza tempo.

Faces

A Nod Is As Good As A Wink… To A Blind Horse

(Warner Bros, 1971)

Incredibile il 1971 dei Faces. Nati quando Steve Marriott ha lasciato gli Small Faces per dar vita agli Humble Pie e i superstiti oltre a sostituirlo con Rod Stewart si sono allargati a quintetto con l'ingresso di un secondo chitarrista, Ron Wood, hanno subito inciso e pubblicato, nel marzo 1970, un buon esordio a 33, FIRST STEP, passando i mesi seguenti a rodarsi dal vivo per integrare i nuovi arrivati. Nel successivo febbraio esce LONG PLAYER e in novembre A NOD IS AS GOOD AS A WINK… è già nei negozi. A essere pazzesco è che nel frattempo, in maggio, Rod Stewart abbia dato alle stampe quell'EVERY PICTURE TELLS A STORY che ne ha fatto decollare la carriera da solista e lì dentro i Faces ci sono tutti. Così come il cantante è presente e in gran spolvero in un disco che beneficia di riflesso del suo successo ed è un trionfo pure artisticamente; un manuale di *good time rock* come pochi se ne ricordano, ballabile anche nei minoritari lenti.

Donald Fagen

The Nightfly

(Warner Bros, 1982)

Già negli Steely Dan Donald Fagen aveva mostrato come fosse possibile ottenere il plauso della critica e del pubblico nascondendo dietro all'easy listening un ironico smantellamento dei luoghi comuni del pop. Consenso e acume sono conservati nel suo debutto da solista, dove l'assoluta perfezione formale di suoni e arrangiamenti non soffoca le emozioni. Al contrario, l'approccio "cinematico" di questo brillante jazz-pop risulta perfetto per un autore intento a scrivere piccoli racconti proustiani ambientati negli anni '60 americani, dove tra la minaccia atomica (*The New Frontier*) e l'ottimismo della conquista dello spazio (*I.G.Y.*) ci si conforta con le radici (*Ruby Baby*: dal catalogo di Leiber & Stoller) e si sparge un velo di sottile malinconia su *Maxine* e *The Goodbye Look*. Della serie: quando la perfezione non stanca.

Family

Music In A Doll's House

(Reprise, 1968)

All'underground britannico che lasciava la psichedelia per abbracciare il progressive i Family contribuirono con un art-rock colto ma fisico, conseguenza della perizia di un quintetto eclettico e preparatissimo dove spiccavano la voce di Roger Chapman (un aspro Steve Winwood dal quale Peter Gabriel trarrà ispirazione) e l'intrecciarsi tra il violino di Rick Grech e i fiati di Jim King. Ambizioni e visione si fondono in canzoni spiazzanti ed essenziali – di tutto e di più: blues gregoriani, quadretti folk, pop surreali e/o barocchi, cartoline dall'Oriente – che con la supervisione di Dave Mason dei Traffic impreziosiscono un esordio rimasto insuperato. Dopo il pregevole FAMILY ENTERTAINMENT di un anno posteriore, infatti, le defezioni (pesante quella di Grech, entrato nei Blind Faith) condurranno a un dignitoso seguito e, nel 1973, alla separazione.

Faust

The Faust Tapes

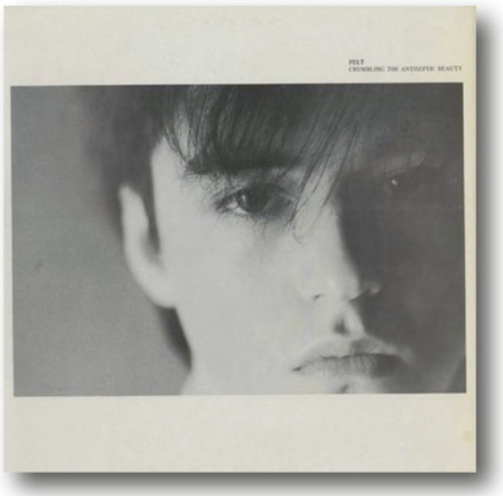
(Virgin, 1973)

“C’è sempre piaciuta l’idea di pubblicare dischi incompleti a livello di produzione, che suonino come bootleg registrati mentre il gruppo sta provando e poi assemblati a casaccio”, dichiarava nel 1973 Uwe Nettelbeck. Pionieri, i Faust, di un concetto di collage a proposito del quale un critico francese osservava che, proprio come Bob Dylan aveva scritto il testo di *A Hard Rain’s Gonna Fall* mettendo insieme i primi versi delle canzoni che l’olocausto atomico non gli avrebbe dato la possibilità di scrivere, così i Faust componevano: ogni frammento parte di un altro brano che non avevano avuto il tempo di completare. Parole particolarmente appropriate per dire di quello che fu il terzo LP della cricca di Wümme, scaltramente messo fuori dalla Virgin in Gran Bretagna al prezzo di un 45 giri ed era così che un album di pura avanguardia vendeva quelle centomila copie.

Felt

Crumbling The Antiseptic Beauty

(Cherry Red, 1982)



Poche formazioni come i Felt hanno costruito attorno a sé un alone di fascinoso mistero che è parte integrante di un suono e di uno stile. Ambedue sono offerti perfettamente compiuti nell'LP di esordio, nel quale le ipnotiche trame di chitarra opera del virtuoso Maurice Deebank (presto ritiratosi dalle scene) si intrecciano con l'ugola da Tom Verlaine sotto oppiacei del leader Lawrence Hayward. Complici il passaggio alla Creation e l'arrivo del tastierista Martin Duffy, nel prosieguo della ricca produzione discografica la formula si avvicinerà per gradi a una canzone dal formato relativamente più tradizionale, conservando fascino e inventiva. Spetta tuttavia a queste elegie di un romanticismo trattenuto con tipico piglio *British* disegnare per la prima volta arabeschi sonori che si riascolteranno nel post-rock e nello shoegaze.

Fennesz

Endless Summer

(Mego, 2001)

Tra le tante figure appartenenti all'elettronica sperimentale di fine millennio, il viennese Christian Fennesz occupa un posto di rilievo in virtù di questo classico, dove da brani realizzati con chitarra e un computer portatile – tuttavia registrati in analogico: lì molto del segreto – affiorano un calore e un'umanità che cancellano ogni possibile autocompiacimento. Christian arriva a ENDLESS SUMMER da un retroterra "post", dall'arte concettuale e da interessanti prove di ambient modernizzata: sulla scorta dell'ascolto quotidiano di SMILE dei Beach Boys, ne altera in modo personale la malinconia rifacendosi alla lezione di Terry Riley, Cluster e Harmonia, distillando un'estasi onirica che vorresti per l'appunto infinita, come il suono di un cuore e un cervello che finalmente viaggiano sulla medesima lunghezza d'onda.

The Flamingos

The Complete Chess Masters

(Chess/Universal, 1997)

Breve la stagione felice dei Flamingos e oltretutto proprio felice no, agrodolce piuttosto, perché bisogna essere un po' sfigati per pubblicare un singolo favoloso come quello con il quale nel 1955 il quintetto di Baltimora bagna il contratto con la Checker, su un lato lo spumeggiante uptempo *That's My Baby* e sull'altro la delicata *When*, e vederlo tenuto addirittura fuori da una classifica specializzata troppo corta da un concomitante affastellarsi di altri classici. E il cielo non è davvero con te se, due singoli dopo, Pat Boone ti frega quella gemma di romanticismo di *I'll Be Home* e ci

va lui nei Top 5 pop. Ancora qualche mese e la patria chiamava a sé due Flamingos su cinque: definitiva fuga dell'attimo fuggente anche se, fra vari cambi di formazione, il complesso arriverà dignitosamente ai primi '70.

Fleet Foxes

Fleet Foxes

(Sub Pop, 2008)

Proprio sul finire degli anni 2000, ecco innescarsi un'altra "quieta rivoluzione": quella del folk-pop vagamente psichedelico, un po' barocco e dagli intrecci vocali emuli dei Sixties. Paradossale che tra i suoi principali portabandiera ci sia una band di Seattle griffata Sub Pop, ripensando a cosa veniva fuori da quella città e su quella etichetta vent'anni prima. All'ascolto del loro primo album, prodotto da Phil Ek, è evidente quanto poco il grunge abbia contato per Robin Pecknold e i suoi Fleet Foxes, al contrario dei dischi anni '60 rubati ai genitori: Simon & Garfunkel, Zombies, CSN&Y, Love, persino quei Pearls Before Swine richiamati dalla copertina *boschiana*. Musica e sentimenti da figli dei fiori fuori tempo massimo, eppure in grado di toccare evidentemente qualche corda nascosta nell'animo di una generazione disillusa.

The Flying Burrito Brothers

The Gilded Palace Of Sin

(A&M, 1969)

Nel 1968, con SWEETHEART OF THE RODEO, i Byrds gettano un ponte fra la musica giovane e il country. A rafforzarne le fondamenta provvede l'anno dopo lo stellare debutto dei Flying Burrito Brothers, la cui formazione schiera gli ex Byrds Gram Parsons e Chris Hillman ed è completata da "Sneaky" Pete Kleinow, Chris Ethridge e Jon Corneal. Dicendo che gli ultimi due erano stati con Parsons nella International Submarine Band abbiamo già chiarito chi fosse il fulcro del gruppo, che difatti sbanderà non appena costui opterà per la carriera solistica. THE GILDED PALACE OF SIN è un archetipo del country-rock forte di originali come *Christine's Tune*, *Sin City*, *Juanita* e *Hot Burrito #1* e di convincenti riprese di un paio di classici del soul, *Do Right Woman* e *Dark End Of The Street*.

Fotheringay

Fotheringay

(Island, 1970)

Era stata Sandy Denny a introdurre la passione per il folk nella famiglia Fairport Convention, e quando se ne andò dal gruppo, all'indomani del monumentale LIEGE & LIEF, fu paradossalmente per inseguire un ideale di "rock d'autrice" meno legato alla tradizione. Il primo album extra-Fairport (l'unico con i Fotheringay, se non si tiene conto di un secondo disco messo da parte e riesumato quasi quarant'anni dopo) la vede però ancora vagare magicamente tra le brume del folk-rock allora imperante. Magnifiche *The Ballad Of Ned Kelly*, *Winter Winds* e la lunga e sospesa *Banks Of The Nile*. Eternamente irrequieta, la Denny lascerà

anche questo suo nuovo promettente gruppo – con sbigottimento soprattutto del co-leader, il marito Trevor Lucas – per iniziare una carriera solistica di buon livello ma priva dei capolavori che ci si sarebbe aspettati da una simile voce.

Four Tops

50th Anniversary Anthology

(Hip-O/Motown, 2004)

Dopo un buon decennio di insuccessi la svolta per i Four Tops è datata 1964: il patron della Motown, Berry Gordy, li affida a Holland-Dozier-Holland e con *Baby I Need Your Loving* è subito gloria. L'anno dopo *I Can't Help Myself* tiene la vetta della classifica R&B per nove settimane e di quella pop per due e *It's The Same Old Song* (titolo di rara sfacciataggine: è in effetti una copia del disco precedente) va al numero 5. Il meglio deve arrivare. Si chiama *Reach Out I'll Be There*, raggiunge i negozi nell'autunno 1966 e da essi prontamente si volatilizza, secondo numero uno sia nella graduatoria di genere che in quella pop: brano paradigmatico dell'inconfondibile stile Four Tops, versione soul del muro di suono spectoriano, r'n'b iniettato in trame orchestrali di dinamica e possenza quasi wagneriane a supporto di un'orecchiabilità spintissima.

Kim Fowley

International Heroes

(Capitol, 1973)

Si rimane stupiti e ammirati, scorrendo la biografia di Kim Fowley: DJ, talent scout, manager, giornalista, produttore, discografico e autore di hit, nonché titolare di alcune decine di album dove le varie tendenze del r'n'r sono rilette con devozione alle radici ma anche con un certo gusto per l'eccentricità e lo sberleffo. In INTERNATIONAL HEROES, il settimo (e uno dei meno bizzarri) della serie, l'allora trentaquattrenne agitatore musicale si cimenta in un solido sound da cantautore rock "sporcato" a tratti – la foto di copertina parla chiaro – da accenni glam: dieci brani dal taglio spesso dylaniano che vantano ottimi testi, valide esecuzioni e un'ispirazione assai felice specie per quanto riguarda l'irresistibile prima facciata, impreziosita da perle come la visionaria *E.S.P. Reader* e la cupa *I Hate You*.

John Foxx

The Garden

(Virgin, 1981)

Dopo aver precorso i tempi del techno-pop più gelido e minimale con il suo esordio da solista METAMATIC, l'ex cantante e leader degli Ultravox! si indirizza verso un suono più complesso e maestoso, che evita però eccessive ridondanze a favore di un romanticismo elettronico di grande equilibrio e di enorme impatto emotivo. Rimasto insuperato per intensità e magia, e chissà perché caduto nell'oblio, THE GARDEN rimane soprattutto una raccolta di bellissime canzoni che esaltano il concetto di pop-rock: da quel capolavoro di grazia che è la ballata *Europe After The Rain* a un *Pater Noster* che vanta la sacralità dei canti gregoriani,

passando per altre meraviglie di eleganza, spessore e (quando occorre) energia come *Systems Of Romance*, *When I Was A Man And You Were A Woman*, *You Were There* o la visionaria traccia omonima.

Aretha Franklin

Amazing Grace

(Atlantic, 1972)

L'album gospel più venduto di sempre risulta anche essere (così certifica la RIIA) il più grande successo della lunghissima carriera (cinquantotto anni separano il debutto SONGS OF FAITH, altra collezione devozionale, dal congedo del 2014 SINGS THE GREAT DIVA CLASSICS) di Aretha. Tanto che per pareggiarne le vendite addirittura tocca sommare i quattro più acclamati capolavori in studio dell'artista, I NEVER LOVED A MAN…, LADY SOUL, NOW e YOUNG, GIFTED AND BLACK. L'ultimo uscito pochi mesi prima di questo doppio che resterà l'ultimo classicone della Franklin. Qui tradizionali resi con verve sensazionale, da quello che battezza il tutto a *Never Grow Old*, da *What A Friend We Have In Jesus* a *God Will Take Care Of You*; ma anche una solo sulla carta incongrua *You've Got A Friend* (Carole King; in medley con *Precious Lord, Take My Hand*) e un'appena meno sorprendente *Wholy Holy* (Marvin Gaye).

The Fugs

Tenderness Junction

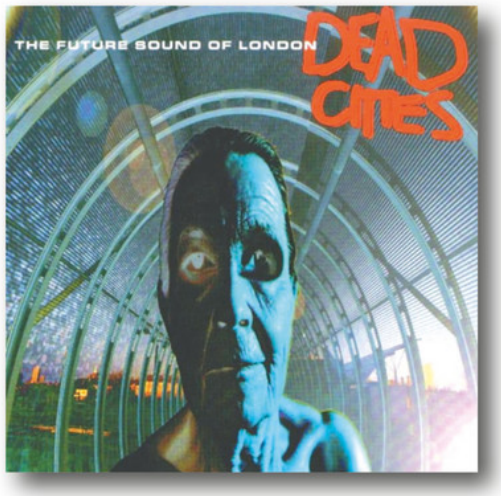
(Reprise, 1968)

Dopo tre album costruiti su un folk stranito nella forma e caustico nei testi, i Fugs approdano a sorpresa a una major e concepiscono lavori più rock e ”melodici”. Tanto TENDERNESS JUNCTION quanto il successivo e quasi altrettanto riuscito IT CRAWLED INTO MY HAND, HONEST non rinnegano però l’oltraggio e lo sberleffo tipici della band newyorkese, allestendo una galleria di brani acidi e imprevedibili che spaziano fra poesia beatnik, anarchia, sprazzi lisergici, teatralità, r’n’r, folk, blues e assortite bizzarrie. Un matrimonio “freakedelico” fra musica e (contro)cultura che affonda le sue radici nella canzone di protesta fiorita nella Big Apple già nei ’50 senza tuttavia rinunciare alla forma “libera”, all’ironia e all’autoironia: forse mai, prima dei Fugs, l’alternativa “rock” era stata così estrema.

The Future Sound Of London

Dead Cities

(Virgin, 1996)



Due hippie fuori tempo massimo, Garry Cobain da Bedford e Brian Dougans da Glasgow, conosciutisi a Manchester e votati dapprima a dimostrare il potenziale psichedelico della techno, quindi a creare *tout court* una nuova psichedelia. Qui è come se i Pink Floyd andassero a trovare i Chemical Brothers. Come se gli Orb si facessero le canne con la Incredible String Band per poi recarsi a un rave. I figli dell'ecstasy pensano sì al domani e pazienza se questi ha i tratti un po' inquietanti (ballardiani, diremmo) delle CITTÀ MORTE esplorate in quello che fu il terzo album "vero" (dopo ACCELERATOR del 1991 e LIFEFORMS del 1994) per i Future Sound Of London. Qui il brano che può essere eletto a manifesto di un sincretismo volto a creare mondi avveniristici sulle macerie coperte di rampicanti dei vecchi: in *My Kingdom* un beat hip hop, chitarre sottratte agli Ozric Tentacles e un flauto da *C'era una volta in America* si fondono fra loro e con un'atmosfera e una voce dritte da *Blade Runner*.

The Fuzztones

Lysergic Emanations

(ABC, 1985)

Il classico garage punk trapiantato negli anni ’80: questa la ricetta dei Fuzztones, che avrebbero potuto durare poco come quasi tutti i coevi paladini del recupero (non sempre) creativo delle sonorità Sixties e sono invece in attività da quasi quarant’anni. A documentare il discorso della band newyorkese guidata dal cantante/chitarrista Rudi Protrudi, un autentico drogato di r’n’r e delle sue mitologie, sarebbe comunque bastato anche solo questo primo LP, meno ruvido e impetuoso dei concerti ma puntuale ed efficace nel rendere giustizia alla vivacissima verve passatista dell’ensemble (qui ancora con la co-fondatrice Deb O’Neir all’organo Vox); molte cover (The Haunted, Kenny And The Casuals, Sonics, Calico Wall…) e pochi originali quali *She’s Wicked*, *Highway 69*, *Just Once* o *Ward 81*, perfettamente in tema e all’altezza della situazione.

Diamanda Galas With John Paul Jones

The Sporting Life

(Mute, 1994)

Straordinaria estensione vocale di quattro ottave e un bel debito nei confronti del quasi conterraneo Demetrio Stratos, la greco-americana Diamanda Galas studia pianoforte classico ma è da subito più interessata a sviluppare una voce poco meno che unica. Debutta concertisticamente nel 1979 e discograficamente tre anni dopo, con l'intimidente sin dal titolo THE LITANIES OF SATAN, adattamento di un poema di Baudelaire. Adeguato incipit di un romanzo avvincente quanto orroroso che l'ha vista affrontare nei capitoli seguenti temi scomodi come l'AIDS o il genocidio armeno muovendosi con arditezza estrema fra jazz e blues, gospel, cameristica e musiche etniche. Di gran lunga il meno ostico fra i suoi album, questo lavoro a quattro mani con l'ex bassista dei Led Zeppelin può valere come un'introduzione non troppo scioccante al suo mondo.

Rory Gallagher

Irish Tour ’74

(Polydor, 1974)

Autore, cantante e soprattutto chitarrista irlandese, Rory Gallagher cresce nei Taste, più che passabili epigoni dei Cream, per poi intraprendere nel 1971 una carriera solistica che lo imporrà presto come uno degli eroi della sei corde. Da quel momento non smetterà di andare in tour, riscuotendo successo anche in America e in Francia. Pure lui influenzato dai tre King (Albert, Freddie e B.B.), propone un repertorio di blues elettrici ove mischia classici e proprie composizioni, mai molto originali ma (almeno dal vivo) straordinariamente trascinanti. Del resto, suo unico scopo è perpetuare tradizione e spirito del blues e lo farà fino alla morte, in seguito a complicazioni post-operatorie dopo un trapianto di fegato, nel 1995. Il giorno dei funerali nella natia Cork viene proclamato il lutto cittadino e la TV irlandese trasmette un documentario di sei ore sulla sua vita.

Garbage

Garbage

(Almo Sounds, 1995)

I Garbage nacquero quando il batterista Butch Vig (famoso in quanto produttore: bastano NEVERMIND dei Nirvana e SIAMESE DREAM degli Smashing Pumpkins?), il chitarrista Steve Marker e il multistrumentista Duke Erickson trovarono in Shirley Manson, cantante scozzese attiva come Angelfish, un ideale modello di *frontwoman* anni ’90. Il sodalizio vincente si concretizzò subito in quest’album, un intelligente e ispirato ibrido tra rock alternativo, pop di facile presa ma mai banale ed elementi elettronici non esasperati; trainato da singoli azzeccati quali *Vow*, *Only Happy When It Rains*, *Queer*, *Stupid Girl* e *Milk*, questo classico fondato sul trinomio ritmo-melodia-rumore vendette uno sproposito in tutto il mondo, avviando una carriera che almeno con il successivo VERSION 2.0 (1998) non avrebbe deluso le attese create dall’esordio.

Mary Gauthier

Filth & Fire

(Signature Sounds, 2002)

Talento sbocciato tardi causa una vita tempestosa che l'ha vista tossica e galeotta, studentessa di filosofia e proprietaria di uno dei più rinomati ristoranti di Boston, Mary Gauthier recupera in fretta, evidenziando da subito una scrittura capace di donare accenti personali a uno stile che si può dire country a patto di chiamare country, allora, anche certo Springsteen o la Band, o John Mellencamp. E nel caso come riferimenti non vi bastassero eccone altri quattro: k.d. lang e Lucinda Williams nella sua metà del cielo, Steve Earle e Townes Van Zandt nell'altra. Ma Mary è alla fine Mary e basta e stringe il cuore in una morsa cui non si vorrà mai più rinunciare. FILTH & FIRE resta un album senza tempo con il quale chi ama questi suoni deve da allora fare i conti. Di altissimo livello medio il resto di una discografia che annovera due lavori in studio prima e, a oggi, altri cinque dopo.

Gentle Giant

Octopus

(Vertigo, 1972)

Quarto asso di un poker immesso sul mercato dalla Vertigo in appena venticinque mesi, OCTOPUS – otto brani come i tentacoli del polpo del titolo e della copertina firmata da Roger Dean – è considerato l'album più rock fino ad allora realizzato dal gruppo britannico, nel cui stile fondato sulle melodie, ma anche a suo modo sperimentale, confluiscono folk, musica classica e da camera, soul e jazz. Un curioso ibrido, quello elaborato dal sestetto dei fratelli Shulman, reso ancor più atipico dall'alternanza alla voce solista di ben tre membri e da testi di ispirazione spesso letteraria (qui, Rabelais, Camus, Laing), che colpisce con la complessità comunque non algida delle trame sonore e con l'equilibrato, persuasivo mix di imponenza e leggerezza. Strano che per buona parte della sua carriera iniziale la band sia stata incompresa e spesso fraintesa.

The Geraldine Fibbers

Lost Somewhere Between The Earth And My Home

(Virgin, 1995)

“The sound of country gone to hell”: così Michael Gallucci definiva l’esordio della creatura cui aveva dato vita due anni prima Carla Bozulich, veterana della scena post-punk di Los Angeles frequentata dacché, quindicenne, si era unita ai Neon Vein; per dare un’idea del suo eclettismo basti dire che il gruppo prima dei Geraldine Fibbers erano gli Ethyl Meatplow, trio all’incrocio fra dance e industrial. Di incroci se ne attraversano diversi qui e nel farlo si viene spesso colti da vertigini: come quando la malinconia d’archi che parrebbe stabilire il tono di *Lilybelle* trasmuta in massiccia epicità e quando una *Dragon Lady* che parte Fairport Convention deflagra un attimo dopo; o incontrando la new wave di *Dusted* fra la preghiera di *The French Song* e la marcetta *Richard*. Fra fughe per tangenti psichedeliche e schizzi di acido non lisergico ma solforico. “New” per certo, “traditional” ben poco.

Giant Sand

Ballad Of A Thin Line Man

(Zippo, 1986)

Carriera ricca di dischi e rivoluzioni interne, quella dei Giant Sand: un percorso ondivago legato agli umori oltre che alle scelte del cantante, chitarrista, tastierista e autore Howe Gelb, affascinante figura di musicista-nomade. Per lui, Giant Sand è uno "stato dell'anima": un'anima che in questa seconda prova si esprime attraverso un rock chitarristico a tinte forti in cui coabitano psichedelia acidula, country, punk e persino post-punk, con minimi accenni alle sonorità jazzy e folk più o meno sghembe sviluppate in tanti lavori successivi. Otto brani originali in linea con le atmosfere dell'Arizona calda e desertica dove la band operava, più le splendide cover di *You Can't Put Your Arms Around A Memory* (Johnny Thunders) e *All Along The Watchtower*, atto d'amore verso Dylan che viaggia assieme a quello quasi altrettanto esplicito del titolo.

Beth Gibbons & Rustin' Man

Out Of Season

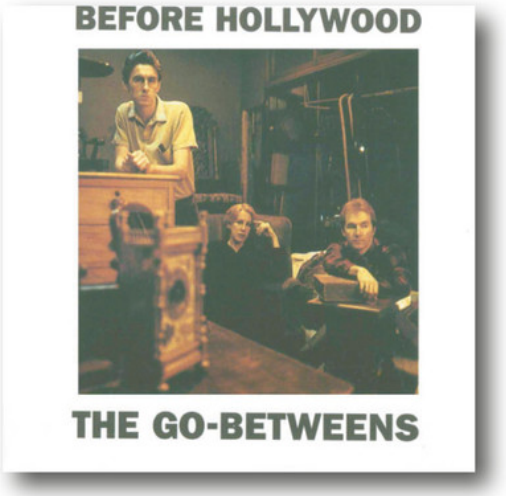
(Go! Beat, 2002)

Beth Gibbons e il geniale artigiano Paul Webb – ex bassista dei Talk Talk sotto pseudonimo – non potevano che pescare dalla tradizione per infondere sostanza in un progetto spintosi molto oltre l'eventuale parentesi utile alla *chanteuse* dei Portishead per ingannare il tempo. OUT OF SEASON possiede infatti un'eccezionale autonomia che assicura l'ennesima reinterpretazione del folk albionico, poiché è omaggiando Nick Drake e i Pentangle che il duo lavora sulle tessiture sonore porgendo stridori rhythm'n'blues (*Tom The Model*), commoventi passi acustici (*Mysteries*), episodi dal gusto autunnale oppure cameristico (*Show*, *Funny Time Of The Year*). Guardando a Oriente e spolverando l'insieme di malinconia e sfumature jazz, la coppia conferma la natura a sé stante di un album emozionante e meraviglioso, capace di stupire a ogni nuovo ascolto.

The Go-Betweens

Before Hollywood

(Rough Trade, 1983)



Nel 1977, frequentando l'università di Brisbane, Robert Forster e Grant McLennan scoprono amori in comune per il primo Bob Dylan elettrico, Patti Smith e due complessi che in quei mesi stanno infiammando New York, i Television e i Talking Heads. Tutte lezioni che saranno chiaramente individuabili nella musica che cominceranno a suonare da lì a breve, inventando accidentalmente gli Smiths ma non depositando il brevetto. Emigrati in Gran Bretagna all'indomani della pubblicazione in Australia del promettente debutto SEND ME A LULLABY, pochi mesi dopo i Go-Betweens danno alle stampe uno dei massimi classici di ogni epoca di pop con le chitarre, nutrito a folk e ad albe primaverili. Faranno diversi altri album memorabili (compreso quelli frutto di una *reunion* cui sfortunatamente apponeva la parola "fine" la prematura scomparsa nel 2006 di McLennan), ma saranno in pochi ad accorgersene.

Go-Go’s

Beauty And The Beat

(IRS, 1981)

Le Go-Go’s sono state il primo gruppo rock interamente femminile a raggiungere il primo posto delle classifiche americane (con questo disco) senza essere la creazione di un produttore/pigmalione/padre padrone. Nessun Kim Fowley o Phil Spector, per le ragazze di Los Angeles: solo volontà di ferro, unita a un talento straordinario per i ritornelli contagiosi e un’intelligente visione pop perfettamente calata nello spirito più leggero della new wave. Nella carriera fortunatissima della cantante Belinda Carlisle prevarrà il mainstream, ma qui siamo ancora dalle parti dei primi Blondie, di certi B-52’s e delle cugine “paisley” Bangles. Tormentoni come *We Got The Beat* e *Our Lips Are Sealed*, il divertente gioco di parole del titolo e il gusto camp/postmoderno della copertina restano indimenticabili.

Gomez

Liquid Skin

(Hut, 1999)

Emersi in un periodo storico-musicale molto particolare, e cioè la cuspide tra i '90 e il decennio successivo, i Gomez hanno rappresentato almeno agli esordi una felice anomalia nel panorama britannico del tempo. Impermeabili alle nostalgie Sixties del Britpop così come alle fregole neo-progressive dei Radiohead, con il loro blues sporcato di psichedelia e leggeri influssi elettronici hanno aggiornato un eterno paradigma rock: quello dei giovani inglesi affascinati dall'America, impegnati a rileggerne i suoni alla luce della loro sensibilità (e a tratti anche della loro ingenuità). LIQUID SKIN confermò le ottime impressioni suscitate dall'esordio dell'anno precedente, BRING IT ON, e rappresenta tuttora l'apice di una discografia proseguita poi con lavori di buon livello ma senza grandi sorprese.

Gorillaz

Gorillaz

(Parlophone, 2001)

Sembrava una *boutade*: che senso poteva avere una band virtuale composta da personaggi da cartoni animati, seppure opera di un fumettista di talento come Jamie Hewlett? Invece, l'atipico progetto allestito dal cantante dei Blur Damon Albarn – unica costante in un valzer di membri semistabili e ospiti illustri – ha subito conquistato il favore di critica e pubblico con la sua intelligente e accattivante miscela di elettronica, hip hop, dance, pop e rock, promossa soprattutto su Internet e con fantasiosi videoclip ma pure con avveniristici concerti. La formula perderà in seguito un po' di mordente, ma almeno questo esordio – forte di un

singolo irresistibile quale *Clint Eastwood* – e il successivo DEMON DAYS sono brillanti esempi di come anche la musica "per tutti" possa all'occorrenza essere creativa e di spessore.

Davy Graham

A Scholar And A Gentleman

(Decca, 2009)

A chiarire la statura di chitarrista di Davy Graham potrebbe bastare questo: che ciò che spesso si disse di lui – "il John Fahey britannico" – risultava sminuente, complimento incapace di racchiudere una cifra stilistica ancora più ampia di quella del maestro di Takoma. Perché un Fahey alle prese con Cannonball Adderley, Dave Brubeck, Charles Mingus lo si può immaginare, ma uno capace di rimettersi in gioco con Bob Dylan, B.B. King o i Beatles risulta fuori da ogni mappatura plausibile. Graham sapeva far cantare lo strumento come un'orchestra ma non esitava a farlo accompagnare da una sezione ritmica, né a metterci il cappello di una voce. Anticipò Fairport Convention e Pentangle, insegnò molto ai Led Zeppelin, Johnny Marr lo idolatra e Graham Coxon pure. Studioso e gentiluomo, David Michael Gordon Graham, come ricorda il titolo di una raccolta doppia e stratosferica.

Grandaddy

The Sophtware Slump

(V2, 2000)

È uno strano mondo quello abitato dai Grandaddy, gruppo californiano originario della cittadina di Modesto. Una dimensione temporale a cavallo tra passato e futuro, nel quale la tecnologia appare più sotto forma di residuato archeologico che di meraviglioso orizzonte di progresso. THE SOPHTWARE SLUMP, secondo disco del gruppo segnato dalla voce lamentosa e dal visionario talento di scrittura di Jason Lytle, è la versione da rigattiere di OK COMPUTER dei Radiohead. Malinconia cibernetica, alimentata da ballate al confine tra il country e una strana, intorpidita forma di psichedelia. Per certi versi (la passione per i Pink Floyd, ad esempio) molto simili ai Flaming Lips, i Grandaddy hanno incarnato un classico archetipo indie di fine secolo: quello del nerd appassionato di fantascienza, attanagliato da un'antinomica nostalgia del futuro.

Grand Funk Railroad

Live Album

(Capitol, 1970)

Giusto che sia un disco dal vivo a rappresentare i Grand Funk Railroad in questa sede. È infatti sul palco che il trio del Michigan ha costruito la propria nerboruta icona, un vero santino per i teenager americani sotto anfetamine dei primi anni ’70. Massacrati dalla critica e (almeno all’inizio) osteggiati dai programmatori radiofonici, Mark Farner e soci sono diventati un mito in virtù dei loro tour, dimostrando che alla fine hanno sempre ragione i ragazzi. Quando ogni tuo disco diventa d’oro o di platino (come è capitato ai Grand Funk tra il 1969 e il 1972), sai quanto contano i nasini all’insù dei critici. E a dimostrare ulteriormente la potenza del loro hard rock-blues proletario, una conferma postuma: gli attestati di stima della generazione stoner, che li considererà dei precursori.

Grant Lee Buffalo

Mighty Joe Moon

(Slash/Reprise, 1994)

Dopo due splendidi lavori fra trance e neo-psichedelia alla testa degli Shiva Burlesque, da Los Angeles, il cantante, chitarrista e compositore Grant Lee Phillips si mette a girare in proprio come Grant Lee Buffalo. Quando gli si uniscono il batterista Joey Peters, già con lui nella precedente avventura, e il bassista Paul Kimble la sigla diventa quella di un gruppo. Nel 1992 la Slash ingaggia il trio, che debutta l’anno dopo con il pregevole FUZZY, eccitante mischione di country, rock, folk inacidato. Ancora meglio un successore con echi di Tim Buckley e Byrds, Waterboys e Van Morrison, talmente apprezzato dai R.E.M. che Stipe e soci

scelgono i Grant Lee Buffalo come spalla nel “Monster World Tour”. Sembrerebbe che il successo sia a un passo e invece no: a due ulteriori album (in calando) andrà dietro, inevitabile, lo scioglimento.

Grateful Dead

American Beauty

(Warner Bros, 1970)

Un paio di grandi equivoci si consumano da sempre sulla fenomenale coppia di album in studio (non ne realizzeranno mai più di al pari persuasivi) che i Grateful Dead davano alle stampe in pochi mesi – WORKINGMAN’S DEAD a giugno, AMERICAN BEAUTY in novembre – nel 1970: uno che con essi si chiudesse una fase psichedelica che in realtà gli spettacoli fulcro della loro leggenda lasceranno fino all’ultimo aperta; l’altra è che si trattasse di dischi espressione di una visione tradizionalista della musica americana certo mai estranea alla banda Garcia (da lì provenivano i ragazzi) ma “regressiva” rispetto ai Dead illuminatamente lisergici e sperimentali di AOXOMOXOA. La verità è che la fusione di bluegrass e rock’n’roll, folk e country posta in essere nei due capolavori in questione presentava elementi fortemente innovativi che restano una parte importante del lascito della compagine californiana.

Macy Gray

On How Life Is

(Epic, 1999)

Voce di whisky affumicato con la quale potrebbe cantare qualunque cosa facendo comunque strage di cuori, Natalie McIntyre non è esattamente un fulmine a ciel sereno per una ribalta del modern soul affollata per quanto è povera di talenti veri. Arriva per caso e venticinquenne a incidere alcuni demo e sempre per caso spunta un contratto con la Atlantic che nondimeno la lascia devastata quando viene stracciato con un album già pronto. Gran brutta cosa se a quel punto hai ventisette anni, non hai un lavoro, sei incinta e il tuo compagno ti ha appena piantata. Palle come meloni, Macy non si perde d'animo e due anni più tardi ON HOW LIFE IS è accolto da recensioni entusiaste. Disco solido e poetico in cui le influenze della ragazza – gli studi di piano classico e poi Aretha Franklin, Marvin Gaye, Stevie Wonder – vengono aggiornate all'era dell'hip hop con sensibilità jazz, piglio a tratti rock e non uno stereotipo in vista.

Peter Green

The End Of The Game

(Reprise, 1970)

Green oggi è una figura rimossa che nessuno cita fra le sue influenze. Ne sarà magari contento, lui che in un'intervista del 1982 dichiarava: "Spero che nessuno si ricordi di me… Mi rende nervoso". Forse ha raggiunto la pace che cercava quando nel 1970, ossessionato da dubbi religiosi ed esistenziali, lasciò il gruppo di cui era leader e francescanamente regalò i non pochi soldi guadagnati. Fra il 1971 e il 1976 le sue note biografiche narrano di lavori saltuari, un periodo in una comune, un ricovero in manicomio. THE END OF THE GAME uscì appena prima che Green iniziasse la sua discesa agli inferi e appena dopo le dimissioni dai Fleetwood Mac. Nevrotica e nel contempo estatica collisione di free jazz e psichedelia senza rete, è un album che non ha termini di paragone né in un ambito né nell'altro. Musica senza voce e senza tempo che non è stata minimamente scalfita dal trascorrere degli anni.

Grizzly Bear

Veckatimest

(Warp, 2009)

Natali a Boston, residenza a Brooklyn, è Edward Droste a porre mano a quello che con i decisivi apporti di un multistrumentista di Chicago trasferitosi lui pure a New York, Christopher Bear, diventa nel 2004 HORN OF PLENTY: grezzo diamante autoprodotto di minimalismo acid folk. L'ottima accoglienza della critica frutta numerosi inviti a suonare dal vivo ed è così che i Grizzly Bear si fanno quartetto, con gli arrivi di Chris Taylor e Daniel Rossen. Nel 2006, per uno storico marchio dell'elettronica nobile quale Warp, esce YELLOW HOUSE, salto nel vuoto da mozzare il fiato, con atterraggio su un materasso di post-psichedelia fra il rurale e il neoclassico. Insomma: dalla musica da cameretta a quella da camera. Lungi dal produrre uno scarto analogo, VECKATIMEST stupisce altrimenti: precisando il concetto. Siamo fra Antony e i Buckley, i Beach Boys e gli XTC, gli Animal Collective più melodici e i Fleet Foxes.

The Groundhogs

Thank Christ For The Bomb

(Liberty, 1970)

Reso inconfondibile da un paio di baffoni e da un aspetto patibolare, il chitarrista e cantante Tony McPhee era una presenza fissa nei free festival dei primi anni ’70, quando lui e i suoi Groundhogs godevano di un discreto successo commerciale: un piccolo, effimero premio per un musicista – la band è sempre stata una sorta di estensione del leader – che aveva alle spalle una lunga gavetta e che con una delle prime versioni della sua creatura aveva accompagnato in tour nei club britannici John Lee Hooker (il nome proviene da una sua canzone) e altri maestri del blues. Dopo due album di rock-blues più canonico, il gruppo – qui un classico trio – violava per la prima volta i Top 10 UK con questo THANK CHRIST FOR THE BOMB, rumoroso *concept* tra blues, hard e psichedelia; assieme al successivo SPLIT (1971), ne documenta al meglio la ruvida e stralunata essenza.

Guitar Slim

The Things That I Used To Do

(Ace, 1991)

L’unica cosa certa riguardo alla morte nel 1959 di Eddie Jones, in arte Guitar Slim, è che arrivò presto, poche settimane dopo il trentaduesimo compleanno. C’è chi dice che fu un bicchiere messo in fila ad altre migliaia a portarselo via. C’è chi parla di una polmonite che stroncò un fisico minato dagli stravizi. Di cose certe riguardo alla sua vita ce ne sono invece tante e per limitarsi alle principali: che aveva una voce di splendida emozionalità; che suonava la chitarra come nessuno prima di lui; che vederlo su un palco era uno spettacolo anche coreograficamente formidabile, la

chioma tinta di colori assurdi e vestiti a essa intonati e lo strumento attaccato a un cavo lungo abbastanza da permettergli di andare a spasso per il club e magari fino in strada, suonando. Guitar Slim era come Little Richard e Jimi Hendrix fatti uno.

Steve Gunn

Way Out Weather

(Paradise of Bachelors, 2014)

Sul piano della scrittura e della tecnica chitarristica, Steve Gunn è una vera spugna. Oppure, se si preferisce, un camaleonte, capace di assumere i tratti stilistici dei musicisti con cui collabora (in un range che va da Kurt Vile al venerando Michael Chapman) e di assorbire e riprocessare un amplissimo ventaglio di influenze: dalla scuola della ”american primitive guitar” a Jerry Garcia, dalla West Coast anni ’70 a Richard Thompson passando per i raga indiani. Tutto, comunque sempre filtrato dalla sua personalità, tanto quieta caratterialmente quanto decisa e lucida sotto il profilo artistico. Nella sua vasta discografia (da solista o come partecipante ad altri progetti), WAY OUT WEATHER occupa una posizione centrale, rampa di lancio per una carriera da lì in avanti ricca di soddisfazioni e altri ottimi dischi.

Buddy Guy & Junior Wells

Play The Blues

(Atco, 1972)

Uno classe 1936, chitarrista formidabile influenzato da Muddy Waters ma anche dal rock'n'roll e più avanti da soul e jazz, l'altro di due anni più anziano e armonicista al pari provetto e originale, Buddy Guy e Junior Wells si incrociano per la prima volta nel più scontato e congeniale dei luoghi, la Chicago di inizio '60. Presto fanno coppia più o meno fissa, pur mantenendo carriere discografiche separate. A metterli ufficialmente insieme provvede un ammiratore inglese, tal Eric Clapton, e il boss della Atlantic Ahmet Ertegun è entusiasta di offrire loro un contratto. Un peccato che i molteplici impegni di Slowhand tengano però fermo per due anni un disco quasi ultimato. Alla fine sono membri della J. Geils Band a prestarsi a completarlo. Proprio il caso di dire "meglio tardi che mai", trattandosi di un classico assoluto, sul confine sottile – qui praticamente invisibile – fra blues elettrico e blues-rock.

Bill Haley And His Comets

The Millennium Collection

(MCA, 1999)

Opinabile se sia stato davvero William John Clifton Haley jr., nato nel 1925 presso Detroit, a "inventare" il rock'n'roll con la sua cover del classico Chess *Rocket 88*; sicuro, invece, che sia il primo responsabile della sua esplosione con *Rock Around The Clock*, inclusa nella primavera 1955 in *Blackboard Jungle* (da noi, *Il seme della violenza*) dopo esser stata pubblicata una prima volta senza successo un anno prima. Poco adatto per questioni anagrafiche, caratteriali e di fisico al ruolo di portavoce della nuova gioventù ribelle, il Nostro segnò comunque i mid-Fifties con altre hit leggere e frizzanti nei suoni ed efficaci nelle trame canore: ad esempio *Shake Rattle And Roll*, *Razzle-Dazzle*, *Rock-A-Beatin' Boogie*, *See You Later Alligator* e *The Saints Rock'n'Roll*, tutti allineati in questa raccolta. Checché possano dirne i detrattori, sono sufficienti a giustificare il posto in prima fila conquistato da Haley nella Storia.

Daryl Hall & John Oates

Private Eyes

(RCA, 1981)

Daryl Hall e John Oates si incrociano per la prima volta alla Temple University di Philadelphia nel 1967 ma si perdono presto di vista. Si ritrovano nel 1970 e vengono subito messi sotto contratto dalla Atlantic: prezioso periodo formativo durante il quale cominciano a modellare un caratteristico sound fatto di pop, rock e soul e che dopo il passaggio nel 1975 alla RCA si farà sempre più personale, con influssi reggae, funky e disco e un gusto per la ballata sul lato giusto del sentimentalismo, lungo un tragitto fitto di album di variabile riuscita sia artistica che commerciale. Il nuovo e decisivo punto di svolta è VOICES, del 1980, che assorbendo energia e qualche sonorità dalla new wave si produce in un cambio di passo e li rende definitivamente superstar. L'anno dopo PRIVATE EYES offrirà replica ancora più felice e fortunata, un numero 5 USA con due singoli (la traccia omonima e *I Cant' Go For That*) al numero uno.

Hanoi Rocks

Two Steps From The Move

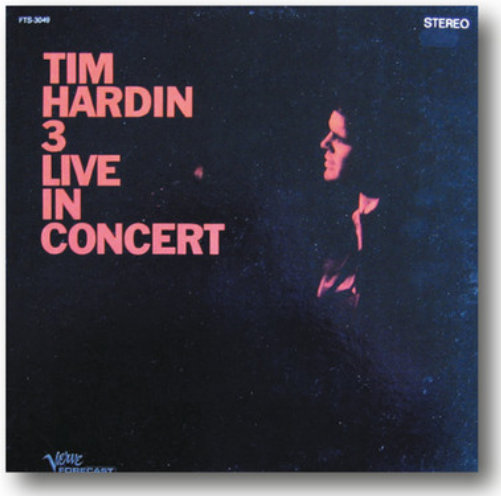
(CBS, 1984)

Band street rock tra le più dotate ed eccitanti degli anni ’80 e non solo, gli Hanoi Rocks erano originari di Helsinki, Finlandia, e suonavano una formidabile miscela di hard, glam e punk figlia di Rolling Stones, New York Dolls e Aerosmith. Considerando anche le doti e il carisma del cantante Michael Monroe e del chitarrista Andy McCoy, avrebbero avuto tutto ciò che serviva per diventare… i Guns N’Roses; si sciolsero invece poco dopo l’uscita di questo quarto “vero” LP prodotto dal vate Bob Ezrin, autocondannandosi a un ruolo poco più che di culto. La tardiva *reunion* dei primi 2000 gli avrebbe donato qualche ulteriore soddisfazione, ma la prova inequivocabile del talento del quintetto è nelle incisioni – tante – messe in fila tra il 1980 e il 1984, tutte notevoli per energia, potenza, voglia, sanguigna autenticità r’n’r.

Tim Hardin

3 Live In Concert

(Verve Forecast, 1968)



Nato l'antivigilia di Natale del 1941, Tim Hardin ci lasciava trentanove anni e sei giorni dopo, il 29 dicembre 1980, per una overdose di morfina ed eroina. Forse perché l'eco degli spari che avevano da poco spezzato la vita di Lennon risuonava ancora e tutto copriva, più probabilmente perché erano passati sette anni da quando aveva dato alle stampe il suo ultimo LP e quattordici da quando aveva scritto le sue canzoni più memorabili, fatto sta che la sua morte passò sotto silenzio. L'uomo di cui Dylan aveva detto che "Tim simbolizza per me un'anima rinascimentale in un mondo di plastica" se ne andava nell'indifferenza oltre che nello squallore e diventava il Tim dimenticato laddove l'altro – Buckley – almeno *post mortem* verrà canonizzato. A chiarire l'enormità dell'ingiustizia può bastare questo LIVE, che funge da ideale "best of".

Harmonia

Musik von

(Brain, 1984)

“La più importante rock band di tutti i tempi”, disse una volta di loro tal Brian Eno ed esagerava, ma non troppo. Fatto è che l’estemporaneo supergruppo nato nel 1973 dall’unione di Dieter Moebius e Hans-Joachim Roedelius, vale a dire i Cluster, con Michael Rother, ossia metà dei Neu!, ci ha tramandato un’eredità tanto smilza (due soli album di cui questo fu il primo; bellissimo pure DELUXE, del 1975) quanto di eccezionale pregnanza. MUSIK VON si rivela traslucida gemma di pop elettronico in grande anticipo sui tempi, versione maggiormente fruibile della Eternal Music di LaMonte Young come ebbe una volta a scrivere Julian Cope, melodicamente insidiosa, ritmicamente di impatto. Sfortunatamente vendette poco, mentre le cosmicherie a buon mercato di altri incontravano maggiormente il gusto delle masse.

Emmylou Harris

Luxury Liner

(Warner Bros, 1977)

Voce tra le più pure e angeliche del cantautorato femminile americano, Emmylou Harris ha smentito in una carriera lunga e prodiga di ottimi dischi l'immagine limitata che spesso si dà di lei: compagna di Gram Parsons nei suoi ultimi giorni, e stop. A parte il fatto che la stessa Harris ha sempre negato ogni coinvolgimento sentimentale con il musicista, è la sua forte, orgogliosa personalità artistica a imporla come una delle più credibili interpreti di quella "cosmic american music" definita per i posteri proprio da Parsons. Nei suoi dischi il country diventa materia viva, racconto struggente, poesia, mai ricettacolo di frusti stereotipi nashvilliani. Questo è forse il suo album migliore, con le cover di *Pancho & Lefty* di Townes Van Zandt e della *She* scritta dal vecchio amico Gram a spiccare sul resto della scaletta.

George Harrison

All Things Must Pass

(Apple, 1970)

Il riservato George stupì con il primo "vero" disco solista. Preceduto dalla colonna sonora WONDERWALL e dallo sperimentale ELECTRONIC SOUNDS, a ribadire la maturità di *Something* e *Here Comes The Sun* è un ambizioso album triplo confezionato con l'aiuto di Phil Spector e un cast stellare (Eric Clapton, Ringo Starr, i Badfinger). ALL THINGS MUST PASS profuma del misticismo e della brillantezza degli anni '60 al tramonto e di un'esperienza dalla quale l'uomo e l'artista escono a testa alta tramite la bellezza tersa di *Isn't It A Pity* e *Beware Of Darkness*, le collaborazioni con Bob Dylan di *I'd Have You Anytime* e *If Not For You*, le briose *My Sweet Lord* e *What Is Life*. Persino due facciate di improvvisazioni rock posseggono una robusta necessità espressiva e non è per la malinconia che coglie pensando a chi ci ha lasciato troppo presto.

Hatfield & The North

Hatfield & The North

(Virgin, 1974)

Autentico supergruppo della scena di Canterbury, gli Hatfield & The North nacquero dai Delivery raccogliendo ex membri di Gong (il batterista Pip Pyle), Matching Mole (Phil Miller, chitarra), Caravan (il bassista Richard Sinclair) ed Egg (Dave Stewart alle tastiere). Logico, dunque, che la musica conservasse il gusto locale per un progressive in cui convergono influenze jazz, imprevedibilità giocosa e ironica, perizia esecutiva mai autocompiaciuta e melodie stralunate ma efficaci. Prima di separarsi e ritrovarsi più volte, l'ensemble pubblicò due album: scorrendo senza soluzione di continuità, l'esordio si impone su THE ROTTERS' CLUB (successivo di un anno) per l'incantevole *Calyx*, con Robert Wyatt alla voce, e per episodi che mediano complessità e immediatezza come *Son Of 'There's No Place Like Homerton'* e *Going Up To People And Tinkling*.

Donny Hathaway

Everything Is Everything

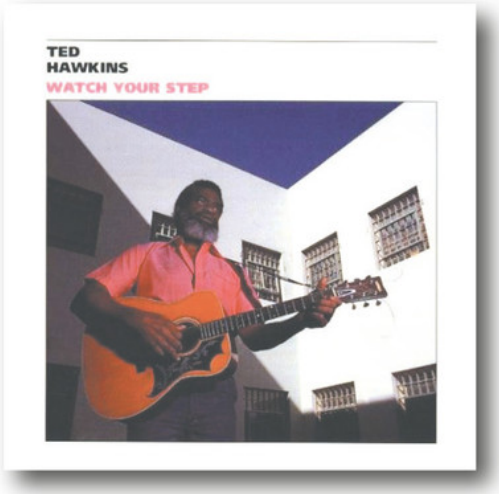
(Atco, 1970)

Quel che si dicono esordi precoci: a tre anni Donny Hathaway girava presentato come “il più giovane cantante gospel della nazione” e chi mai avrebbe potuto smentirlo? Più avanti erano Curtis Mayfield a scoprirlo e la Atlantic a dargli la possibilità di debuttare in proprio, dopo un intenso tirocinio come arrangiatore e pianista per (fra gli altri) Jerry Butler. Stupenda opera prima che l’autore solo occasionalmente riuscirà ad avvicinare, EVERYTHING IS EVERYTHING spiattella funky flemmatico e languori blues, gite latine e fughe afrobeat. Hathaway (la cui memoria resta sfortunatamente legata soprattutto ad alcuni duetti con Roberta Flack fra i più melliflui della storia del soul) morirà nel 1979, trentatreenne, cadendo dal quindicesimo piano di un albergo newyorkese. Chi lo conosceva non ha mai creduto a un suicidio.

Ted Hawkins

Watch Your Step

(Rounder, 1982)



Pensate a una voce a mezza via fra la serica, seducente raffinatezza di un Sam Cooke e la ribalda irruenza di uno Wilson Pickett e fatela viaggiare sulle corde di una chitarra in perenne girovagare fra country, blues e soul, suonata con l'ammiccante maestria di un uomo che passò sulla strada, quando non in galera, buona parte dei quarantasei anni impiegati per arrivare a pubblicare un album. Aggiungete capacità di scrittura pari a quelle interpretative, invero fuori dal comune (cercate i due volumi di ON THE BOARDWALK: vi regaleranno letture sublimi di Sam Cooke e Curtis Mayfield, Hank Williams e Otis Redding) e ciò che otterrete sarà uno dei più grandi artisti afroamericani di sempre. Anche uno dei più misconosciuti in patria, ove invece l'Europa gli tributò onori da star.

Isaac Hayes

Shaft

(Enterprise, 1971)

Da uomo nelle stanze sul retro di casa Stax a icona afroamericana, da autore conto terzi di esemplari 45 giri uptempo di tre minuti o meno a interprete di autentiche suite downtempo elaborate partendo da materiali altrui. E ancora: da bambino cresciuto in una miseria dickensiana a celebrità che si presenta a ritirare l'Oscar guadagnato per una colonna sonora accompagnato da quella nonna che lo aveva amorevolmente cresciuto. Vittoria che dovette lasciare, pur nel momento del trionfo, un retrogusto amarognolo in Isaac Hayes, che di *Shaft* avrebbe voluto non solo comporre le musiche ma essere fra gli interpreti e anzi l'interprete principale. Lo

vendicheranno, 2), una carriera attoriale di visibilità e livello più che apprezzabili negli ’80 e, 1), questo doppio, che inaugurava il filone *blaxploitation* sgranando funk da ghetto insieme elegante e travolgente.

The Hellacopters

Payin' The Dues

(White Jazz, 1997)

Dopo l'esordio SUPERSHITTY TO THE MAX, promettentissimo ma notato da pochi, toccò al suo successore il piacere di dichiarare al mondo l'esistenza non solo degli Hellacopters ma anche di una brillantissima scena scandinava votata al culto dell'hard di MC5 e Stooges interpretato con ferocia alla Motörhead e aperture glam alla Kiss. Pur non inventando nulla di nuovo, la band di Stoccolma ha scritto una delle pagine più coinvolgenti del punk'n'roll anni '90, ottenendo l'apprezzamento pressochè unanime dei colleghi e del pubblico americano. Album-capolavoro, PAYIN' THE DUES, che paga i suoi debiti (appunto!) ispirativi con una serie di canzoni impeccabili; specie nell'edizione in vinile, che rispetto al CD contiene in più una notevole cover di *City Slang* della Sonic's Rendezvous Band di Fred "Sonic" Smith.

Helmet

Meantime

(Interscope, 1992)

Troppo underground per il pubblico del metal, troppo metal per il pubblico dell'underground: gli Helmet non sono mai riusciti a fare quadrare il cerchio. E come quei calciatori che cambiano squadra a suon di milioni che non valgono, e poi si trovano attaccato il cartellino del prezzo e in base a quello vengono sempre giudicati, hanno pagato con una costante sottovalutazione da parte della critica l'ingaggio per una cifra insensata, in pieno marasma post-NEVERMIND, da parte di una Interscope convinta di mettersi in casa il gruppo che avrebbe fatto scoprire il noise alla platea che leggeva "Kerrang!" e si ritrovava al "Monsters Of Rock". Non è andata proprio così, ma il problema riguarda i contabili dell'etichetta (che pure li tenne sotto contratto per quattro album) e gli stessi Helmet, qui al loro zenit. Certamente non noi.

Henry Cow

Legend

(Virgin, 1973)

Prima cosa indimenticabile di LEGEND: la copertina, con quel calzino a fare il verso alla banana del primo Velvet Underground. Nel caso l'omaggio a Warhol fosse sfuggito, i successivi UNREST e IN PRAISE OF LEARNING avrebbero provveduto – e che c'è di più warholiano della serialità? – a replicare. Secondo tratto che permane nel ricordo: il gioco fra "Leg End", "fine della gamba", e "Legend". Superimpegnati gli Henry Cow, ma per fortuna anche sempre pronti a frenare la propensione al dogmatismo con una presa in giro, per cominciare, a se stessi. A meno che non siate musicisti, di quanto scaturisce dai solchi di questo LP stenterete viceversa a fermare nella memoria qualcosa che non sia un colore, un'atmosfera. Disco proverbialmente mercuriale, intreccio di ritmi inconsueti e melodie costantemente impegnate a rincorrersi e mischiarsi. Un po' Frank Zappa, un po' Canterbury.

High Tide

Sea Shanties

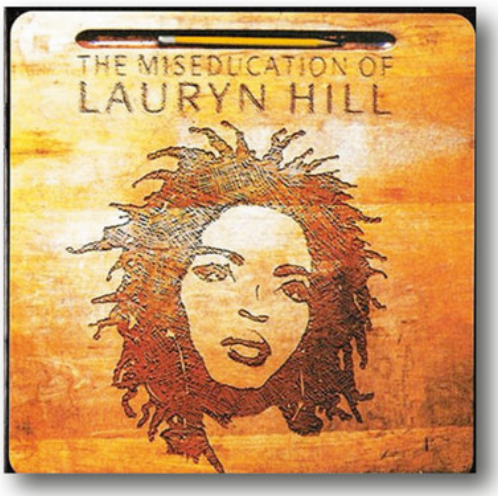
(Liberty, 1969)

Immancabilmente citati fra i padri fondatori dell'hard come fra i massimi esponenti di una psichedelia disposta a farsi laterale rispetto al suo stesso essere – costituzionalmente – eccentrica, i britannici High Tide del cantante e chitarrista Tony Hill e del violinista Simon House altrettanto sacrosantamente finiscono per figurare in ogni trattazione che si rispetti del progressive. Questione di suono – compatto eppure articolato, in qualche inspiegabile maniera gradevole una volta violatane l'apparente impenetrabilità – e di attitudine, di disponibilità a osare quanto all'epoca era inaudito e che di rado sarà replicato con efficacia e intensità paragonabili. SEA SHANTIES e il successivo di un anno HIGH TIDE restano fra gli esempi più memorabili di sempre di gotico in musica.

Lauryn Hill

The Miseducation Of

(Ruffhouse/Columbia, 1998)



Forse pungolata dal capolavoro del compagno di posse Wyclef Jean, PRESENTS THE CARNIVAL, invece che poltrire godendosi gli introiti derivanti dai diciassette milioni di copie vendute dal secondo album dei Fugees, Lauryn Hill gli risponde per le rime – letteralmente! – un anno dopo con un disco che, almeno in fatto di vendite, lo straccia (numero uno su entrambe le sponde dell'Atlantico). E artisticamente si difende eccome, occhieggiando come quello a reggae (la copertina un clone di quella di BURNIN' dei Wailers; la Hill con Bob Marley si era del resto appena apparentata, dando un figlio al di lui figlio Rohan) e soul, rock e

cultura ispanica (la presenza di Santana un bel contributo al successo). Ancora lontana dall'afflato folk che caratterizzerà nel 2002 un UNPLUGGED di cui a oggi (!) si attende il seguito, ma già sulla strada per farlo suo.

Robyn Hitchcock

I Often Dreams Of Trains

(Midnight, 1984)

Nell'albo di famiglia dei grandi eccentrici inglesi, Robyn Hitchcock sta un gradino sotto il suo idolo Syd Barrett, alla pari però con altri geniali *dropout* come Kevin Ayers o Vivian Stanshall della Bonzo Dog Band. Poche le follie, comunque, in questo sobrio canzoniere autunnale che portò a galla la vena più crepuscolare del musicista, lontano dalle asperità e dalle tentazioni pop-psichedeliche del suo precedente gruppo (i Soft Boys) e delle sue prime mosse come solista. A parte qualche sporadica manifestazione di humour (lo pseudo doo wop di *Uncorrected Personality Traits*, il Dylan da osteria di *Mellow Together,* il delirio trans-gender di *Sometimes I Wish I Was A Pretty Girl*), il nocciolo dell'album è caratterizzato da malinconiche ballate folk, notturni pianistici, nostalgiche meditazioni su un'Inghilterra perduta per sempre.

The Hollies

For Certain Because…

(Parlophone, 1966)

Delle grandi città inglesi, Manchester è stata quella che negli anni ’60, musicalmente parlando, ha faticato di più a reggere il ritmo delle rivali Londra, Liverpool, Birmingham. La gloria Sixties locale furono indubbiamente gli Hollies, e non solo per via della non irresistibile concorrenza. Il quintetto guidato da Allan Clarke, Tony Hicks e da quel Graham Nash che alla fine del ’68 volerà verso la California e lo stardom planetario, era un eccellente gruppo pop, ispirato nei suoi cristallini intrecci vocali più dagli Everly Borthers che dal Buddy da cui prendevano il nome. Molte hit, ora più spensierate ora più malinconiche, e qualche buon album. Su tutti, questo FOR CERTAIN BECAUSE… che ha in *Stop!Stop!Stop!* il brano più famoso e nelle morbide inflessioni tra beat e folk-rock il suo più evidente motivo di fascino.

Mark Hollis

Mark Hollis

(Polydor, 1998)

La chiave di accesso all'unico album in proprio di Mark Hollis – e, in fondo, a tutta l'arte matura di quest'uomo riservato, ritiratosi subito dopo dalle scene e spentosi nel 2019 – è la manciata di secondi di silenzio sistemata all'inizio e alla fine della scaletta. Come una cornice, quel vuoto misterioso in qualche modo impreziosisce e "spiega" composizioni che riprendono il filo del discorso lasciato in sospeso sette anni prima con l'ultimo lavoro dei Talk Talk. Ne approfondiscono i toni più intimisti, così che la quieta bellezza da giardino zen di questa musica corteggia l'ineffabile: rinunciando a tutto ciò che è superfluo, Mark disegna con mano lieve ma ferma quadretti jazz-folk memori di Erik Satie e dell'ambient di Brian Eno. Spalancata la porta sull'anima dell'autore, l'ascolto ogni volta rivela emozioni allo stato puro.

Julia Holter

Aviary

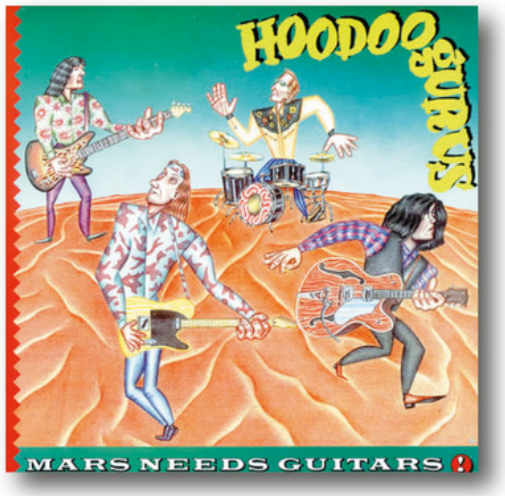
(Domino, 2018)

Nell'era dello streaming, dell'ascolto frammentato e del quasi-azzeramento della soglia di attenzione, un'opera come AVIARY costituisce un gesto che non si sa bene se definire coraggioso o incosciente: un'ora e mezza di una densità che sarebbe stata inusuale anche in tempi più bendisposti verso la sperimentazione. Non stupisce che a firmare quest'opera radicale sia un'artista dal talento straordinario come Julia Holter. Le vaghe tentazioni pop che avevano sfiorato il suo lavoro precedente (l'ottimo HAVE YOU IN MY WILDERNESS) qui sono presenze fantasmatiche che solo in rarissimi momenti si manifestano su uno sfondo tanto severo quanto affascinante. Una serie di mini-suite legate tematicamente tra loro, nelle quali si passa dalla musica medioevale al minimalismo, dal free jazz a momenti di serenità quasi buddista.

Hoodoo Gurus

Mars Needs Guitars!

(Big Time, 1985)



Se nel 1985 Marte aveva bisogno di chitarre, figuriamoci la Terra. Fortunatamente, proprio in quel periodo partiva dagli antipodi una delle tante riscosse del r'n'r. In testa al gruppo gli Hoodoo Gurus di Dave Faulkner, di tutte le band australiane dell'epoca sicuramente la più pop e festaiola. Gli occasionali accenti garage/psichedelici non riescono a mascherare la prepotente vocazione melodica di canzoni che in un mondo perfetto – Marte? – sarebbero state sicure hit. Il quartetto godrà di un certo successo mainstream qualche anno dopo, ma il meglio è nei primi tre dischi (questo, il precedente STONEAGE ROMEOS e il successivo BLOW YOUR COOL!). Un concentrato di divertimento che ricorda i migliori Flamin' Groovies, dai quali verranno poi omaggiati con una cover di *Bittersweet*, il micidiale classico pop che apre la scaletta.

Hot Tuna

Hot Tuna

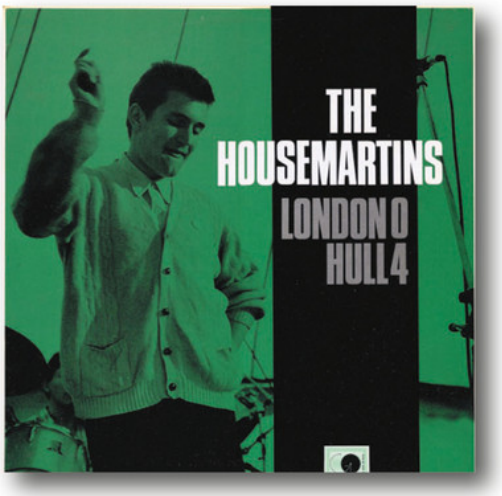
(RCA Victor, 1970)

BURGERS ha la fama di essere il capolavoro del gruppo post-Jefferson Airplane di Jorma Kaukonen e Jack Casady e lo è, nel senso che, oltre a essere l'album più ispirato a livello di scrittura, è quello che più armoniosamente riuscì a fare convivere le due anime degli Hot Tuna, l'acustica e l'elettrica. Ma se di costoro non possedete nulla è questo omonimo debutto, noto pure come RECORDED LIVE AT THE NEW ORLEANS HOUSE, BERKELEY, il disco che dovete puntare. Jorma è all'acustica, Jack al basso, essenziale come non mai, Will Scarlett infioretta di armonica qui e là e basta così. Fanno il resto, prima di una *New Song For The Morning* da Aeroplano bucolico e di una *Mann's Fate* fra Spagna e Delta del Mississippi firmate entrambe da Jorma, otto strepitosi standard blues, di cui un paio dal repertorio autografo di Jelly Roll Morton e altrettanti dal Reverendo Gary Davis.

The Housemartins

London 0 Hull 4

(Go! Discs, 1986)



Lascia stupiti, a posteriori, verificare quanto poco durò l'avventura di quello che i componenti stessi definirono, in un momento di esasperata modestia, "il quarto migliore complesso di Hull" (salvo ripensarci e dirsi, con altrettanto esagerata e umoristica immodestia, "più grandi dei Beatles"): primo 45 giri pubblicato nell'ottobre 1985, ultimo nell'aprile 1988 a promuovere una raccolta che usciva a gruppo già sciolto da un paio di mesi. Insomma, neppure tre anni sotto la luce dei riflettori, che comunque bastavano a lasciare una scia da record di singoli nelle classifiche indie e un'impronta profonda nel Britpop prima del Britpop. Accostati routinariamente agli Smiths per via delle Rickenbacker, gli Housemartins dovevano in realtà nulla ai Byrds e tantissimo al beat e a una negritudine ecumenica capace di passare, via gospel, dal trad jazz al soul.

H.P. Lovecraft

II

(Philips, 1968)

Non vi è dubbio che la cosa migliore lasciataci da questo complesso di Chicago stia sul suo primo e omonimo LP e sia *The White Ship*: epopea orrorosa in tutto degna dello scrittore di Providence omaggiato nella ragione sociale. Per quanto forte inoltre di una *Let's Get Together* che vale sia i Jefferson Airplane che gli Youngbloods e di un paio di apprezzabili cover di Fred Neil, H.P. LOVECRAFT cede però le armi a un successore più maturo e meno frammentario. Partenza con il salmodiante, a momenti operatico folk di *Spin Spin Spin* e da lì al congedo con una *Keeper Of The Keys* di passo marziale e suggestioni alla Tim Buckley parecchio d'altro di magnifico. Ad esempio: una *It's About Time* che preconizza i Pavlov's Dog; l'orientaleggiante *Electrallentando*; un'altra *White Ship* chiamata *At The Mountains Of Madness*; una *High Flying Bird* più scura e bella di quella dei Jefferson Airplane.

The Human League

Reproduction

(Virgin, 1979)

Si dimentichi la band che, nella prima metà degli ’80 e oltre, ottenne straordinari riscontri di vendite a livello planetario con un techno-pop azzimato e ballabile. I primi Human League, nei quali Ian Craig Marsh e Martin Ware – poi responsabili del progetto Heaven 17 – maneggiavano i loro synth a fianco del cantante Philip Oakey e davanti alle proiezioni gestite da Adrian Wright, furono brillanti sperimentatori, impegnati nel trovare un punto d’incontro fra l’amore per il rock e l’uso in chiave scarna e algida (ma non troppo) dell’elettronica. Degli ottimi risultati conseguiti dal gruppo di Sheffield testimonia questo album d’esordio: suoni metronomici e per lo più raggelanti, ora rarefatti e ora più vivaci nelle ritmiche, ai quali la voce solenne e non priva di sfumature soul di Oakey conferisce calore e umanità.

Humble Pie

Performance: Rockin' The Fillmore

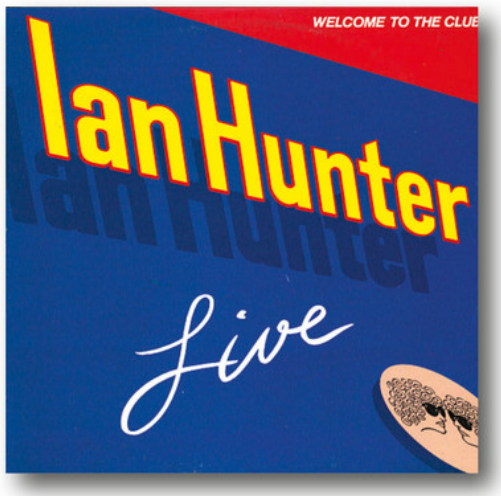
(A&M, 1971)

Alla fine degli anni '60, per molte gloriose band dell'epoca beat venne il momento di cambiar pelle. Non fecero eccezione gli Small Faces, che da un lato si spostarono su un r'n'r/folk alcolico dal forte impatto pop con i Faces, dall'altro premettero sul pedale del blues e dell'hard rock/boogie con gli Humble Pie. Creatura di Steve Marriott, che nelle "faccine" era stato il cantante e che qui può dare libero sfogo alle sue corde vocali decisamente nere, e dell'ex teen idol (lo ridiventerà di nuovo a metà '70) Peter Frampton, gli Humble Pie con la loro ricetta musicale più heavy puntavano decisi verso il mercato americano. Il grande successo arriva proprio con questo disco dal vivo, inciso al Fillmore East di New York. La ricetta del "pasticcio" è umile ma vincente: sudore, schitarrate, blues e tanto, tanto feeling.

Ian Hunter

Welcome To The Club

(Chrysalis, 1980)



Giunto alla notorietà come cantante dei Mott The Hoople, in cui milita dal 1969 al 1974 e per i quali scrive classici come *All The Way From Memphis* e *The Golden Age Of Rock'n'Roll*, Ian Hunter marchia la scena inglese di quegli anni con una silhouette bizzarra, i capelli alla Hendrix, gli occhialoni neri, la voce devota a Dylan, la sei corde a forma di croce di Malta. Scioltasi la band, intraprende una carriera solistica in cui si fa spalleggiare da un altro ex Hoople, il chitarrista Mick Ronson. Dopo tre discreti LP preparatori prende il volo con gli splendidi YOU'RE NEVER ALONE WITH A SCHIZOPHRENIC del 1979 (al suo

fianco buona parte della E Street Band e John Cale) e SHORT BACK N'SIDES del 1981 (coprodotto da Mick Jones). WELCOME TO THE CLUB lo coglie proprio tra i due album suddetti ed è un concentrato di energia con in scaletta quasi tutti i cavalli di battaglia.

Janis Ian

Between The Lines

(Columbia, 1975)

Una storia fatta di pause e di ritorni, quella di Janis Ian. Raggiunta la fama a quindici anni grazie a una delle "topic songs" più famose dei '60 – *Society's Child*, storia di un amore tra una ragazzina bianca e un nero che nell'America di allora fece scandalo – a venti si era già ritirata dal music business. Torna però pochi anni dopo e nel '75 coglie uno straordinario successo con il singolo *At Seventeen*, n.3 nella classifica USA, e con quest'album che lo contiene, salito addirittura fino alla vetta. BETWEEN THE LINES è uno degli esemplari più pregiati della scuola cantautorale femminile di quel decennio: elegante negli arrangiamenti tra pop e jazz, intimista e "confessionale" (come si usava dire) nei testi senza essere ermetico. Dopo altri tre dischi, la cantautrice newyorkese rimarrà senza contratto e sparirà di nuovo, per poi riemergere dieci anni dopo con la consueta classe.

Iron Butterfly

In-A-Gadda-Da-Vida

(Atco, 1968)

Meglio, della canzone che intitola questo LP, la versione da singolo da tre minuti che entrò nei Top 30 USA o quella da diciassette, che occupa per intero la seconda facciata e fu decisiva nel mantenere il 33 giri per un anno e mezzo nei Top 10? Nel primo caso vi scampate un mortale assolo di batteria ma, fatte salve l'inalterata efficacia del ritmo ossessivo, dell'organo gotico e della voce ieratica, perdete nel complesso il fascino di uno sviluppo magistralmente da viaggio lisergico, sebbene uno che non è auspicabile intraprendere. È allora un buon investimento l'album e tanto di più considerando che con gli Iron Butterfly, che pure ne fecero altri sei (cinque in studio e un live), ci si può fermare qui. Qualcuno dice che basterebbe persino il lato in questione ma esagera, siccome i cinque brani che sfilano sull'altro restano graziosi assai, fra i migliori apocrifi di sempre dei Doors.

Chris Isaak

Chris Isaak

(Warner Bros, 1986)

Faccia da Elvis giovane (non sciupata dalla boxe, praticata per breve tempo), voce e repertorio (ballate languidissime, saporose di anni ’50 ma con una qualità atemporale che scansa la trappola del revival) da Roy Orbison: ai signori della Warner non pare vero di trovarsi fra le mani uno come Chris Isaak. È mai possibile che non diventi istantaneamente una star? Possibilissimo. L’esordio, SILVERTONE, non entra nemmeno nei Top 200 e questo omonimo seguito, zeppo di incantevoli canzoni stracciacuore, si arresta al numero 194. Isaak cambia etichetta ma non gruppo (passa alla Reprise) e sta per ricevere il benservito quando David Lynch inserisce una versione strumentale della sua *Wicked Game* in *Cuore selvaggio*. Il seguito è una storia in cui il successo discografico va di pari passo con quello cinematografico.

Isis

Panopticon

(Ipecac, 2004)

Attivi fra il 1997 e il 2010, gli Isis sono stati fra le punte di diamante della nutrita "scena" capitanata dai Neurosis e dedita alla contaminazione di metal e hardcore con musicalità più ipnotiche e all'occorrenza eteree, in sintonia con post-rock e ambient e non prive di un particolare respiro psichedelico: uno stile che la band nativa di Boston e poi trasferitasi nella più ricettiva Los Angeles, apprezzata anche per la cura riservata agli aspetti visuali e per il suo rigore concettuale, ha sviluppato e via via perfezionato in lavori di livello sempre alto. Lo zenit è in questo terzo album, meno aggressivo e più "progressivo" del precedente, non meno osannato OCEANIC, con i suoi sette lunghi brani dove tempeste soniche e momenti di quiete convivono in un costante, affascinante avvicendarsi di tensioni ed emozioni.

The Isley Brothers

The Essential

(Epic Legacy, 2004)

Tutta un vertiginoso saliscendi l'infinita carriera dei fratelloni dell'Ohio, con le prime e più memorabili vette toccate nel 1959 con *Shout* e tre anni dopo con *Twist And Shout*, due brani che sarebbero bastati a consegnarli alla Storia. Innumerevoli altri saranno comunque i successi e i classici dati alle stampe in seguito, da *It's Your Thing* (1969) alla bella versione di *Love The One You're With* di Stephen Stills (1971), da *That Lady* (1973) a *Harvest For The World* (1976), da *Take Me To The Next Phase* (1978) a *Between The Sheets* (1983) e innumerevoli gli stili toccati, dal gospel primigenio

al soul più caloroso, da un pop raffinato e talvolta esangue al rock (transitò fra i loro accompagnatori un giovanissimo Jimi Hendrix), a un funky indiavolato. Percorso punteggiato di pietre miliari ma pure di delusioni, artistiche e commerciali.

Mahalia Jackson

The Essential

(Columbia Legacy, 2004)

La performance più memorabile di sempre di Mahalia Jackson non è disponibile su disco: ai funerali del reverendo Martin Luther King, nel 1968, cantava una *Precious Lord Take My Hand* di sconvolgente pregnanza. Da lì a quattro anni sarà Aretha Franklin a rendere omaggio a colei che per oltre un quarto di secolo era stata la regina del gospel intonando alle sue esequie la stessa canzone. Fra le letteralmente centinaia di antologie disponibili, abbiamo scelto questa perché è quella che (pur vistosamente sbilanciata verso il secondo periodo) compendia più efficacemente le due fasi della vicenda artistica della Jackson, accasata dal 1946 al 1954 alla Apollo e da lì in poi alla Columbia. Qui l'ABC del gospel moderno, influenzato da blues e jazz e con un afrore luciferino di rock'n'roll avvertibile anche contro la volontà dell'interprete.

Michael Jackson

Thriller

(Epic, 1982)

Cento milioni di copie vendute. Che altro dire? THRILLER è uno di quei dischi che si spiegano da soli. L'album con cui Michael Jackson, scomparso a cinquant'anni nel giugno del 2009, verrà identificato in eterno, anche se il precedente OFF THE WALL era per qualità musicale persino superiore. Impossibile prescinderne, per l'impatto che ha avuto sul mondo pop e non solo. Basti pensare ai video che ne vennero estratti, che tra le altre cose travolsero le implicite barriere razziali di MTV. Un prodotto perfetto, THRILLER. Con tutti i difetti e i pregi che ciò comporta. Un'opera che ha segnato lo stato dell'arte pop degli anni '80, con una ricetta soul/dance impeccabile che spaziava dalla melodia alla McCartney (ospite in *The Girl Is Mine*) all'hard rock di Eddie Van Halen (sua la chitarra in *Beat It*).

Wanda Jackson

Queen Of Rockabilly

(Ace, 2000)

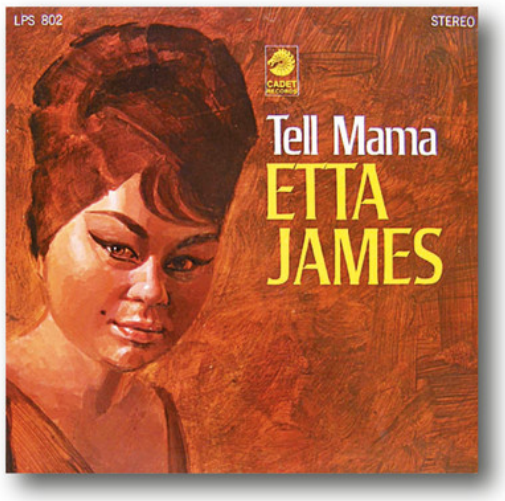
Ottima chitarrista e cantante dalla voce sofferta e singolarmente matura per l'età, Wanda Lavone Jackson – giovanissima – ha un suo programma radio a Bakersfield. Capita di ascoltarla ad Hank Thompson, che subito offre alla *girl* un posto nei suoi Brazos Valley Boys. È il 1953. L'anno dopo la Capitol respinge un demo non perché dubbiosa sulle doti della ragazza ma soltanto perché è ancora minorenne. La catturerà allo scoccare della maggiore età e nel frattempo sarà la Decca, che non si pone problemi al riguardo, a contare bei dollaroni. Se Jerry Lee Lewis fosse stato un chitarrista. Se Elvis fosse stato tenebroso come Roy

Orbison e punk come Eddie Cochran. Se Gene Vincent fosse stato uno del Johnny Burnette Trio. Se tutti costoro messi insieme fossero nati donna si sarebbero chiamati Wanda Jackson: la regina del rockabilly.

Etta James

Tell Mama

(Cadet, 1968)



Padre italiano e dunque pelle piuttosto chiara, in contrasto con i lineamenti africani, a loro volta in contrasto con una chioma incongruamente bionda: Jamesetta Hawkins – ribattezzata Etta James da Johnny Otis – è una delle figure più inconfondibili della storia del soul. Persino più peculiare la voce, profonda ed energica e un modello per Janis Joplin, influenza riconosciuta con l'inclusione in repertorio di una torrida lettura del brano che dà il titolo a quest'album, capolavoro che vive, oltre che di corde vocali superbe, dell'impasto fra ottoni roboanti e una ritmica elastica e implacabile, del gioco fra un organo rutilante e un piano fra gioia e spleen, fra struggimenti che evocano il gospel, rhythm'n'blues scatenati, ballate accorate e innodie in dodici battute.

Bert Jansch

Bert Jansch

(Transatlantic, 1965)

Frutto di una registrazione casalinga di qualità comunque prodigiosa quanto la musica, l'omonimo debutto del cantante ma soprattutto chitarrista scozzese regala quella che resterà la sua canzone più bella, l'elegia per un amico morto di eroina di *Needle Of Death*. Degna del Nick Drake che verrà e contornata da diversi altri classici, da una *Smokey River* ispirata da Jimmy Giuffre al Mingus traslocato oltre il Vallo di Adriano di *Alice's Wonderland*, dalla fosca *Rambling's Going To Be The Death Of Me* a una *Angie* mediana fra Davy Graham e Cannonball Adderley. È un album talmente nuovo – almeno quanto lo risulteranno i Pentangle – che Jansch fatica assai a piazzare il master e alla fine si deve accontentare delle cento sterline che offre la Transatlantic. L'ultima volta che si avrà un dato preciso sulle copie vendute sarà nel 1975: 150 000.

Japan

Tin Drum

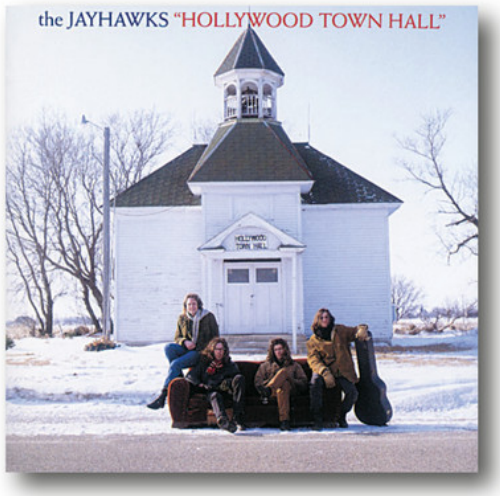
(Virgin, 1981)

Carriera non lunghissima e per molti aspetti controversa, quella della band che aveva come fulcro il cantante, multistrumentista e compositore David Sylvian ma che vedeva in organico altri tre musicisti eccelsi cone il bassista Mick Karn, il tastierista Richard Barbieri e il batterista Steve Jansen, tutti poi impegnati in altri interessanti progetti. Dal rock in chiave glam/new wave degli esordi, nella Londra dei tardi anni ’70, il gruppo britannico si è gradualmente orientato verso soluzioni più elettroniche e d’atmosfera: esempio illuminante e suggestivo della fase matura è questo quinto album prodotto da Steve Nye, l’ultimo di studio prima dello scioglimento e il più ricettivo all’influenza di sonorità orientali, portato anche a un discreto successo dai singoli *The Art Of Parties*, *Visions Of China*, *Ghosts* e *Cantonese Boy*.

The Jayhawks

Hollywood Town Hall

(Def American, 1992)



Lungo, e a tappe alquanto distanziate fra loro (due gli album prima di HOLLYWOOD TOWN HALL: un semiclandestino debutto omonimo del 1986, BLUE EARTH del 1989), l'apprendistato dei Jayhawks: da Minneapolis, come non avresti mai detto pensando a Prince come agli Hüsker Dü o ai Replacements e, soprattutto, ascoltando questa gemma di Americana. Quasi dei novelli Flying Burrito Brothers, Gary Louris e soci, ma a più alto tasso di memorabilità e con la manopola del volume un paio di tacche più su. Con una collezione di altarini a The Band in casa e in regia uno come George Drakoulias, capace di traslocare sugli Appalachi – ma dell'anima – un tot dell'energia deflagrata a Seattle in quel turbinoso inizio di decennio, senza che ciò andasse a scapito di un'eleganza, più che classica, arcaica.

Garland Jeffreys

Escape Artist

(Epic, 1981)

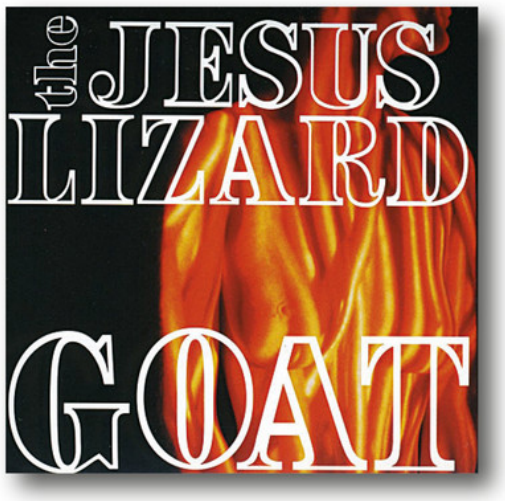
Una voce inconfondibile e straordinariamente duttile: carezzevole senza essere melliflua nella ballata soul e nei graffiti latini; viscerale quando il r'n'b sconfina nel funky o è un muscolare rock metropolitano a salire al proscenio; l'una e l'altra cosa quando canta, adattandosi al genere come a nessun'altra non giamaicana è mai riuscito, il reggae. Amici illustri: nel *parterre de rois* di ESCAPE ARTIST si accomodano le tastiere della E Street Band, Big Youth, Linton Kwesi Johnson, Adrian Belew, Lou Reed, David Johansen, Nona Hendryx. Canzoni bellissime. Tutto ciò non è bastato a questo newyorkese purosangue (vale a

dire di sangue che più misto non si può) per ottenere più che l'affetto di pochi. Sfortunato chi non conosce questo e almeno altri due album magnifici, GHOST WRITER e AMERICAN BOY & GIRL. Ma adesso non ha più scuse.

The Jesus Lizard

Goat

(Touch & Go, 1991)



Difficile ma non impossibile trovare la quadratura del cerchio tra l'abrasività del punk, un solido hard-boogie e le ossessioni industrial. Ci riuscirono gli americani Jesus Lizard, in un primo momento seguendo con una batteria elettronica le orme dei Big Black di Steve Albini – con cui il bassista David Sims aveva suonato nei Rapeman; la chitarra di Duane Denison e il cantante David Yow provenivano invece dai texani Scratch Acid – e poi affinando l'urticante miscela in questo secondo album, che vede alla batteria il possente Mac McNeilly e in regia lo stesso Albini. Costellando il blues infernale dei Birthday Party di spigoli ansiogeni e momentanee aperture, giungevano a un apice nel classico post-wave *Mouth Breather* e, tempo altri due ottimi lavori pubblicati in ambito indipendente, a una prematura decadenza su major e alla separazione.

Jay-Jay Johanson

Tattoo

(BMG, 1998)

Quando pubblica TATTOO, che lo fa conoscere fuori dalla natia Svezia dopo l'acerbo ma promettente esordio WHISKEY (1996), Jay-Jay Johanson ha quasi trent'anni: l'età giusta per rendere credibile lo struggimento amoroso ed esistenziale che traspare dalle sue canzoni, intonate con enfasi ma senza eccessi melodrammatici su sofisticati tappeti sonori dove una scrittura crepuscolare e in qualche modo filo-decadente convive efficacemente con trame per lo più elettroniche. Ne deriva un intrigante ibrido sospeso fra classicità e trip-hop, molto curato sul piano estetico ma anche ricco di emotività, che in qualche modo richiama la *chanson* avvolgente e malinconica; nessuno stupore, insomma, che il successivo e altrettanto ben focalizzato POISON (2000) sia stato proprio oltralpe un successo da Top 10.

Little Willie John

Fever: The Best Of

(Rhino, 1993)

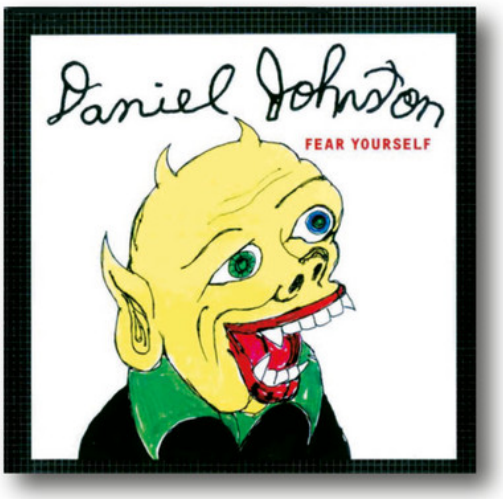
"Bad boy" per antonomasia del soul, di cui è fra i padri fondatori e al cui canone dà un contributo fondamentale, William Edward John muore il 26 maggio 1968 (era nato il 15 novembre 1937 in Arkansas ma era cresciuto a Detroit, dove si era trasferito da bambino) in un penitenziario di massima sicurezza in circostanze che non verranno mai chiarite. Viceversa certo il motivo per cui si trovava in galera: omicidio. Drammatico approdo di una parabola al cui apice stanno le ventitré settimane consecutive in classifica, nel 1956, di quella felina, jazzata, sensualissima *Fever* che è il brano cui principalmente resta legata la sua

memoria. Ma in nessun modo si può ridurre Little Willie John a un'unica per quanto bellissima ed epocale canzone e questa raccolta ne regala altre diciannove appena meno straordinarie, da quell'altra *I've Got A Woman* che è *All Around The World* a una *Leave My Kitten Alone* che i Beatles riprenderanno. Non a caso nel 1996 il suo nome è stato iscritto nella Rock And Roll Hall Of Fame.

Daniel Johnston

Fear Yourself

(Sketchbook, 2003)



Sono quasi quarant'anni che Daniel Johnston confeziona melodie di un'efficacia inaudita da Lennon/McCartney in poi. Se non è diventato una rockstar, né mai lo diverrà, è per via di un suo piccolo problema: per lui *Manic Depression* non è una canzone di Jimi Hendrix, bensì una condizione di vita. Questo omone dalla faccia bonaria entra ed esce da sempre da cliniche per malattie mentali e solo l'affetto degli ammiratori e l'abbraccio protettivo di una famiglia benestante gli ha dato modo di vivere un'esistenza a tratti normale e non venire invece istituzionalizzato. Delle centinaia di canzoni che ha scritto una percentuale cospicua è rimasta patrimonio dei cultori della primissima ora, dispersa fra cassette regalate per strada e dischi usciti per etichette minuscole. Senza assegnarvi missioni impossibili, potreste partire dalla fulgida dozzina contenuta in FEAR YOURSELF.

Grace Jones

Private Life: The Compass Point Sessions

(Island, 1998)

Sempre diffidare delle modelle che si danno alla musica, non da ultimo perché Grace Jones con i tre LP pubblicati fra il 1980 e il 1982 (WARM LEATHERETTE, NIGHTCLUBBING e LIVING MY LIFE) e qui antologizzati stabilì standard pressoché impossibili da eguagliare di perfetto connubio fra *coolness* dell'immagine e solidità del repertorio: impietoso ogni confronto da allora. Non era partita benissimo a dire il vero, un trittico precedente di album con poco di memorabile fra le sue squadrate cavalcate disco. Ai Compass Point di Nassau invece, con Chris Blackwell e Alex Sadkin in regia e la *house band* guidata da Sly & Robbie a macinare ritmi dal reggae al funk in una cornice di new wave della più algida, non si sbaglia un colpo. Che a essere ripresi siano i Police o i Joy Division, i Roxy Music o i Pretenders, Smokey Robinson o Iggy Pop, o persino Tom Petty e Astor Piazzolla.

Sharon Jones & The Dap-Kings

100 Days, 100 Nights

(Daptone, 2007)

Ingannevole già la copertina, ma non conoscendo l'artista più di quella sarebbero stile e sonorità a far dare per scontato che si tratti di una ristampa di un qualche classico perduto dell'era aurea del soul. 100 DAYS, 100 NIGHTS seguiva DAP DIPPIN' WITH del 2002 e NATURALLY del 2005 e risultava certificazione definitiva della grandezza di un'artista che frequentava palchi e studi di registrazione, da corista, già nei tardi '70, ma ha impiegato un ulteriore quarto di secolo per avere per sé il centro della ribalta. Disco fumigante, ruggente, in prossimità di quella teoria di voci

femminili che accompagnarono gli anni fulgidi di un concittadino della Jones, tal James Brown. Appena meno memorabili gli altri due album “veri” che la cantante faceva in tempo a pubblicare prima di soccombere, nel 2016, a un tenacissimo tumore.

Joy Division

Unknown Pleasures

(Factory, 1979)

Bernard “Albrecht” Sumner (chitarra) e Peter Hook (basso) traggono da un’esibizione dei Sex Pistols nella natia Manchester la scintilla per fondare gli Stiff Kittens con il batterista Steven Morris e il carismatico cantante Ian Curtis. Divenuti Warsaw e infine Joy Division, superano all’istante il punk con autorevolezza poggiando sulle scansioni ritmiche di Can e Neu! un basso che traccia la melodia mentre la sei corde graffia e sferza dalle retrovie. Ne deriva così un accorato minimalismo che, trasformate alienazione e disagio in autentica poesia, cerca domande e risposte in fondo all’anima (*Shadowplay*) e viaggia dentro una notte senza fine, oscillando tra angoscia (*Disorder*, *Candidate*), romantiche cupezze (*Insight*, *New Dawn Fades*) e narrazioni dell’epilessia che affliggeva Curtis (*She’s Lost Control*). Indimenticabile.

Judas Priest

British Steel

(CBS, 1980)

Quando nel 1980 pubblicarono questo sesto album, la New Wave Of British Heavy Metal stava per esplodere e i Judas Priest si trovarono contemporaneamente a precorrerla e cavalcarla con un sound secco, potente e incisivo, sviluppato in nove brani – tutti dotati del carisma dell'inno – a base di riff assassini e ritmiche che incalzano senza tregua, con la voce ruvida e duttile di Rob Halford e i cori a fornire ulteriore spinta e motivi di entusiasmo. Il fatto che ci sia chi gli preferisce altri titoli della corposa discografia, come SAD WINGS OF DESTINY, SCREAMING FOR VENGEANCE o PAINKILLER, la dice lunga su quanto il quintetto di West Bromwich sia stato un faro per più generazioni di *headbanger*, ma se c'è da scegliere il classico deve essere BRITISH STEEL, anche per autentiche bombe quali *Breaking The Law*, *Living After Midnight* e la programmatica *Metal Gods*.

Kaleidoscope (UK)

Tangerine Dream

(Fontana, 1967)

Come sia potuto accadere che questa compagine inglese sia stata ignorata dal pubblico del suo tempo e a lungo del tutto dimenticata è uno dei grandi misteri della storia del rock. E dire che John Peel i Kaleidoscope li adorava e con lui tutti gli altri DJ delle radio pirata. E dire che l'oracolo pop (definizione di "Mojo") "The Daily Sketch" ebbe ad affermare che "le loro canzoni sono le migliori che si siano sentite dopo i Beatles". Un'esagerazione? Più del comunque eccellente FAINTLY BLOWING (1969 e meno inventivo, sebbene lo sia lo stesso assai, con echi di International String Band e Dylan in un melodioso tessuto infiltrato di trame progressive), TANGERINE DREAM è certificazione di valore assoluto, ammaliante percorso in cui di continuo ci si imbatte in ritornelli fulminanti e intarsi strumentali mozzafiato. Coloratissimo, come ragione sociale richiedeva.

Kaleidoscope (USA)

A Beacon From Mars

(Epic, 1968)

“Volevamo sperimentare, suonare rock ma mischiandoci altri generi… per vedere se fosse possibile creare qualcosa di insieme nuovo e interessante”: parole di David Lindley, ricordato da tanti per essere stato il braccio destro di Jackson Browne e di cui in molti meno purtroppo conoscono l’apprezzabile carriera solistica e pochi davvero il gruppo che costituisce il suo più grande contributo alla storia non solo della psichedelia, di cui rappresentò al meglio il versante più disposto a contaminazioni etniche, ma della musica popolare tutta del Novecento. “La mia band preferita di sempre”, ebbe a dirla Jimmy Page e se da queste parti non ci spingiamo a tanto l’inclusione fra le più riverite e originali di ogni epoca è garantita da una discografia formidabile persino nelle appendici prodotto di un paio (una del 1976, l’altra del 1991) di transitorie rimpatriate.

Paul Kantner & Jefferson Starship

Blows Against The Empire

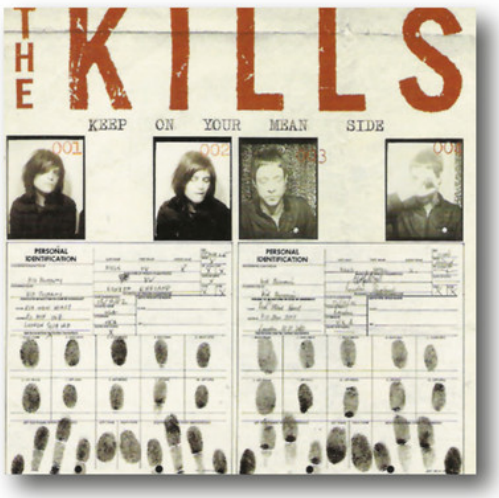
(RCA Victor, 1970)

Tirava un'aria tristissima nell'America del 1970. La bolla di sapone dei Sixties era scoppiata e il panorama visto senza gli occhiali rosa-psichedelici era desolante: Nixon al potere, escalation nel sud-est asiatico, ghetti invasi dalla droga, la Guardia Nazionale che spara nei campus e altre catastrofi assortite. "Che fare?", si chiedono gli alfieri di una San Francisco ormai non più terra promessa. La risposta è: scappare. Via dall'*Amerika* matrigna, verso lo spazio profondo. Questo disco non indica una rotta precisa, semmai dichiara un'esigenza e uno stato d'animo. Paul Kantner passa dall'aeroplano-Jefferson alla nave spaziale-Jefferson, imbarcando con sé tanti bei nomi della comunità musicale di quella Frisco magica. Musica corale e struggente: il suono stesso dell'utopia. Sempre più debole, ma tra questi solchi ancora viva.

The Kills

Keep You On The Mean Side

(Domino, 2003)



La coppia (solo artistica) formata dalla cantante Alison Mosshart e dal chitarrista Jamie Hince, alias Hotel, ha tutto il glamour decadente, tossico-chic e sottilmente inquietante di altri sodalizi uomo-donna all'insegna del blues malato e del rock'n'roll così *dirty* che più *dirty* non si può. Personaggi come Jon Spencer e Cristina Martinez, oppure Neil Hagerty e Jennifer Herrema. Nel caso del binomio anglo-americano in questione, c'è forse un po' più di consapevolezza concettuale e di artificiosità in più. Non di meno la musica contenuta nell'esordio colpisce allo stomaco con il suo miscelare punk, delta blues, oscurità wave, richiami ai Suicide. Ma c'è sempre quel vago sapore di sporcizia voluta, scientemente perseguita, che ne fa più un esercizio di stile che un sincero tributo a certe radici. Un ottimo esercizio di stile.

Albert King

Born Under A Bad Sign

(Stax, 1967)

Apprendistato infinito quello di Albert King, che debutta con un singolo per una indie quasi trentunenne e questo dopo avere cantato il gospel e avere cominciato a suonare il blues da batterista, con Jimmy Reed. Sette insuccessi a 45 giri dopo coglie la prima hit con *Don't Throw Your Love On Me So Strong*, del 1961 e su King, stesso marchio che griffa l'anno dopo l'ottimo esordio a 33 THE BIG BLUES. È nondimeno con l'approdo nel 1966 alla Stax che l'ormai quarantatreenne chitarrista svolta, commercialmente e artisticamente. Vedono la luce uno via l'altro quattro singoli classici e sei di quegli otto pezzi andranno poco dopo a formare

il nucleo di BORN UNDER A BAD SIGN: album non solo fra i capolavori del blues elettrico ma probabilmente quello che più ha influenzato il rock. Influenza oltretutto immediata, su Jimi Hendrix come sui Cream, sui Free e sui Led Zeppelin.

Carole King

Tapestry

(Ode, 1971)

Quel che si dice un classico sin dalla copertina, istantanea di serenità domestica con la titolare del disco seduta su un davanzale in una stanza in penombra, maglione e jeans e posa che fa notare i piedi scalzi e davanti a lei su un cuscino un gatto al pari mollemente adagiato: a parte la strepitosa qualità delle canzoni, alcune delle quali erano già state successi per altre (*Will You Love Me Tomorrow?* per le Shirelles, *You Make Me Feel Like A Natural Woman* per Aretha Franklin) questo scatto – lei enigmatica come una Gioconda – un po' dovette contribuire alle fortune di TAPESTRY; uscito nel gennaio 1971, arrivava al primo posto della graduatoria di "Billboard" il 19 giugno e ci restava per quindici settimane. Trecentodue sarebbero state alla fine quelle di permanenza in classifica, un record, quattordici milioni le copie vendute nei soli Stati Uniti in quei cinque anni.

Freddie King

Ultimate Collection

(Hip-O, 2001)

Non volendosi impegnare nella ricerca dei quattordici LP che pubblicò in vita, né ricorrere a un finanziamento per mettere le mani sul settuplo su Bear Family TAKING CARE OF BUSINESS (che comunque lascia fuori l'ultima produzione per la RSO), questa splendida quanto troppo succinta raccolta costituisce la migliore opzione disponibile per portarsi a casa una scelta significativa del chitarrista di blues elettrico che più di qualunque altro influenzò il primo Eric Clapton (che faceva di *Hide Away* il principale dei suoi cavalli di battaglia). E con lui/dopo di lui Peter Green, Mick Taylor, George Thorogood, Stevie Ray Vaughan… Una beffa per questo texano esuberante andarsene ad appena quarantadue anni (un infarto lo stroncava nel 1976) e con il popolo del rock ai suoi piedi. Fatta ancora più amara dal titolo dell'ultimo album: LARGER THAN LIFE.

Kings Of Convenience

Quiet Is The New Loud

(Source, 2001)

Un motto divenuto quasi proverbiale: traducendo un po' liberamente, "la quiete è il nuovo rumore". Una rivoluzione silenziosa, con chitarre pizzicate al posto dei fucili e voci sussurranti invece dei megafoni. Una rivoluzione non del tutto riuscita, anche, come dimostra la triste fine fatta da quel New Acoustic Movement che ben presto si è rinchiuso in un sonnacchioso stereotipo. Non è colpa di Erlend Øye e Eirik Glambek Bøe, comunque. I due norvegesi hanno fatto egregiamente il loro dovere, in questo disco e nel successivo RIOT ON AN EMPTY STREET (altro

ossimoro). Come dei Simon & Garfunkel che vorrebbero essere Donovan, Erlend e Eirik incantano con due acustiche e impasti vocali cristallini, materie prime per ballate fragili ma dall'istantaneo appeal melodico. Una ricetta vecchia come il mondo, ma sempre efficace.

The Kinks

Muswell Hillbillies

(RCA Victor, 1971)

Nel 1970 LOLA VERSUS POWERMAN AND THE MONEYGOROUND, PART ONE regala ai Kinks due singoli di grande successo, *Lola* e *Apeman*, su questa e quell'altra sponda dell'Atlantico (laddove non ne avevano uno dal 1966, ossia da *Sunny Afternoon*) e sembra dunque prepotentemente invertire una parabola commerciale da tempo in discesa. Esauritosi con PERCY (una colonna sonora) il da tempo logoro rapporto con la Pye, il gruppo dei fratelli Davies firma per la RCA e ci sarebbe da attendersi che, soprattutto per quanto riguarda il mercato statunitense, non gliene potranno venire che benefici. Niente affatto. Molto inglese e anzi londinese come tema (Muswell Hill è il quartiere dove Ray e Dave sono cresciuti) e viceversa americano come mai prima in spartiti che fra il solito vaudeville infilano parecchio country, il disco è un flop totale. Clamorosa ingiustizia, trattandosi dell'ultimo indiscutibile capolavoro della band.

Kiss

Destroyer

(Casablanca, 1976)

Prima di divenire superstar planetarie grazie a un suono più edulcorato e ruffiano, i Kiss erano "solo" una grezza ma valida band hard rock, famosa nel circuito soprattutto per l'inconfondibile make-up e la spettacolarità quasi esagerata dei concerti. La svolta, dopo che l'ottimo (e già molto venduto) ALIVE! aveva suggellato la fase iniziale di carriera, arrivò con questo quarto album di studio, prodotto con largo spiegamento di mezzi e idee – ma senza troppe ridondanze – da Bob Ezrin, già alla console per Alice Cooper. A dargli il grande successo fu la ballata *Beth*, in origine relegata a retro del singolo *Detroit Rock City*, ma a rendere DESTROYER il disco più amato dai fan – assieme ai seguenti ROCK AND ROLL OVER e LOVE GUN – sono brani vigorosi quali *King Of The Night Time World*, *God Of Thunder* e la stessa *Detroit Rock City*.

The Knack

Get The Knack

(Capitol, 1979)

Chi non ha sentito almeno una volta nella vita *My Sharona* non ha mai sentito una nota di rock'n'roll. Canzone che conoscono anche i sassi, per la maggior parte delle persone è anche l'unica a cui associare il nome Knack. Ma il gruppo guidato da Doug Fieger è stato molto più che una *one hit wonder* baciata dalla fortuna; il quartetto se la giocava invece con Plimsouls, 20/20, Last e qualcun altro per il titolo di miglior band power pop di Los Angeles. Cravattine strette, ritornelli, stacchi chitarristici, melodie rubate alla crema del beat inglese (Who, Kinks e Beatles su tutti) e trasportate nella California della new wave. Con i suoi cinque milioni di copie vendute, questo album è stato il vero blockbuster di un genere di norma votato all'underground. Merito di m-m-m-my Sharona, ma anche di una scaletta pop a dir poco immacolata.

Alexis Korner’s Blues Incorporated

R&B At The Marquee

(Decca, 1962)

Quella di “padre del blues britannico” non è una definizione esagerata per Alexis Korner, in realtà non inglese – era nato nel 1928 a Parigi, mamma greca e papà austriaco, arrivando nell’Isola dodicenne – ma figura-cardine della scena già nella metà degli anni ’50, quando aveva stretto sodalizio artistico e manageriale – loro l’intuizione del London Blues and Barrelhouse Club – con l’armonicista Cyril Davies; senza di lui e la sua chitarra, e senza i Blues Incorporated da lui fondati nel 1961, la storia avrebbe preso un’altra direzione e chissà se mai sarebbero nati, ad esempio, i Rolling Stones. Registrato in studio a dispetto di quanto lasciato supporre dal titolo, questo esordio del collettivo (più o meno) aperto guidato da Korner – scomparso per un cancro ai polmoni nel 1984 – e Davies è semplicemente una pietra portante del rock dei Sixties al di là della Manica.

Lenny Kravitz

Mama Said

(Virgin, 1991)

D’accordo: un copione. Ma chi non lo è? E comunque eleggere a numi tutelari Jimi Hendrix e Curtis Mayfield, Sly Stone e John Lennon certifica che si è persone come minimo di buon gusto. Se poi per qualche tempo si è pure capaci – per due album nel caso dell’artista newyorkese: prima di questo, l’esordio LET LOVE RULE del 1989 – di scrivere canzoni degne dei portentosi modelli, il clamoroso successo che si riscuote è meritato. Va meno bene che poi l’ispirazione cali verticalmente, mentre il grande pubblico per un po’ non si accorge di nulla e – bue – seguita a comprare: 5 trascorrerà due anni (da metà 1998 a metà 2000) nei Top 200 di “Billboard” e raccatterà tre platini, ma sulla sua qualità la dice lunga che la canzone migliore sia una ripresa dei Guess Who. Sulla qualità di MAMA SAID la dice altrettanto lunga *Stand By My Woman*: un classico *istantaneo* del soul.

Labradford

Mi Media Naranja

(Kranky, 1997)

Immaginarsi la perplessità, se non lo sconforto, di chi doveva pubblicizzare un prodotto che si presentava in questo modo: titolo in una lingua sconosciuta e presente solo sulla costina, copertina bella ma anonima nel suo astrattismo che fa pensare a un disco della 4AD, brani battezzati con una lettera dell'alfabeto (in un caso, due) e tutti tranne uno solo strumentali. Musica comunque inclassificabile, astratta come la copertina. MI MEDIA NARANJA era il quarto album dei Labradford (il gruppo della Virginia ne pubblicherà ancora due, prima di sciogliersi nel 2001). Coordinate sonore? Proviamo a raccontare l'impalpabile: il post-rock di Tortoise e compagnia bordoneggiante; la vecchia scuola trance californiana in generale e i Savage Republic in particolare; le due colonne sonore più suggestive dei quindici anni precedenti, ossia TWIN PEAKS e PARIS, TEXAS; i Pink Floyd all'altezza di UMMAGUMMA; il Brian Eno ambient; Morricone (l'iniziale S dovrebbe stare per Spaghetti). Vi intriga?

La Düsseldorf

La Düsseldorf

(Nova, 1976)

Scioltisi definitivamente i Neu!, Klaus Dinger passa dalla batteria alla chitarra e con il fratello Thomas e Hans Lampe alle percussioni, contributi dal tastierista Nikolaus Van Rhein e dal bassista Harald Konietzko e il consueto apporto al mixer di Conny Plank, confeziona immediatamente l'omonimo debutto dei La Düsseldorf, riuscendo ancora a precorrere i tempi. Stavolta di un soffio (il primo pannello del trittico berlinese di Bowie sta per lasciare gli Hansa By The Wall) ed è probabilmente a ragione di ciò che si ritrova infine premiato da buone vendite. L'opera prima della sua nuova creatura vale le pagine migliori del catalogo Neu!. Sull'incessante pulsazione ritmica generata da Thomas Dinger e Hans Lampe sintetizzatori e chitarre generano melodie epiche (senza essere retoriche) e a presa rapida. E non a caso *Silver Cloud* saliva, a dispetto degli otto minuti di durata, fino al n.2 della classifica tedesca.

Lambchop

Is A Woman

(Merge, 2002)

I Lambchop di Kurt Wagner, cantante espressivo e compositore sagace come può solo un moderno erede di Randy Newman, sfatano il mito che a Nashville da anni non si produca musica interessante, reinventando le radici del suono americano. Spostando l'asse country-folk in un contesto "alternative" e cospargendola di jazz da ore piccole e levigatezze soul, la formazione – un'abbondante dozzina i suoi componenti – inizia a espandere il canone roots a metà anni '90 e acquista progressivamente sicurezza in cinque album di buon peso; la scrittura dal taglio allo stesso tempo romantico, ironico e confessionale e gli arrangiamenti ricchi ma mai stucchevoli che impastano corde, archi, fiati e tastiere culminano qui nella maturità preziosa di *The New Cobweb Summer*, *The Daily Growl* e *My Blue Wave*.

Ray LaMontagne

Ouroboros

(RCA, 2016)

Per essere perfetto al sesto album di Ray LaMontagne manca un disco: ai quaranta minuti delle otto tracce in studio sarebbe stato carino aggiungere un live. Altre due ideali facciate in cui riprendere brani del repertorio precedente rivisitandoli alla luce di un sound nuovo ma antico. Il mitologico serpente cui allude il titolo dell'opera si sarebbe allora davvero morso la coda e gli anni '10 del secolo nuovo avrebbero avuto il loro UMMAGUMMA. Però spostato in avanti, da qualche parte fra MEDDLE e WISH YOU WERE HERE e redento da languori da Laurel Canyon da certo un po' frigido perfezionismo floydiano. Curiosamente il lavoro con il maggiore potenziale commerciale dell'artista del New Hampshire non replicava il successo di tre predecessori – tutti al numero 3 della classifica USA – fra Van Morrison e Tim Buckley per quanto attiene la voce, mentre gli spartiti riescono incredibilmente a fare incrociare Nick Drake e la Band.

k.d. lang

Ingénue

(Sire, 1992)

Peculiare bellezza androgina in grado di esercitare i propri non indifferenti poteri di seduzione su entrambi i sessi, la canadese k.d. lang (anticonformista sin dalla vezzosa scelta di esigere che il suo nome sia scritto tutto in minuscole) a cavallo fra ’80 e ’90 mette a soqquadro il reazionario mondo del country con spartiti che esulano dall’ortodossia nashvilliana e ancora di più con il suo dichiarato lesbismo. È un ambiente che presto le è troppo piccolo. Le si confanno di più le classifiche generaliste, che la acclamano, e il sognante, lussurioso pop saporoso di jazz e di rock’n’roll ancor più che di country (non fosse riduttivo, la si direbbe una versione femminile di Chris Isaak) del formidabile INGÉNUE. Vi sfilano dieci ballate che avvincono senza fine con melodie alate e afflato sensuale.

The Last Poets

The Last Poets

(Douglas, 1970)

Non fosse stato assassinato tre anni prima, Malcolm X il 19 maggio 1968 compirebbe quarantatré anni. Si riunisce in un parco newyorkese per ricordarlo una varia congrega di jazzisti, attori, pittori, poeti. Fra questi ultimi Abiodun Oyewole, a fine serata raggiunto sul palco da altri rimatori e dal percussionista Nilaja. La performance piace e i due insistono. Li raggiungono stabilmente Omar Ben Hassem e Alafia Pudim e il quartetto attira l'attenzione di Alan Douglas che gli fa subito incidere un album, spaventandosi poi però per il contenuto sovversivo e tenendolo a lungo in un cassetto. Uscito in sordina e censurato da tutte le radio, comprese quelle nere, il disco venderà un milione di copie grazie al passaparola e a un'espressività mozzafiato che dalla povertà di mezzi, tre voci e un tamburo, ricava la sua forza. È il primo 33 giri rap e il progenitore di tutto l'hip hop politicizzato.

Bettye LaVette

I’ve Got My Own Hell To Raise

(Anti, 2005)

Traiettoria bizzarra come poche, e dire che è un ambito che pure di storie curiose ne regala da sempre a iosa, quella di Bettye LaVette, che debuttava quando di anni ne aveva sedici ma non assurgeva all’Olimpo dei grandi del soul che cinquantanovenne e proprio con questo album, appena il suo quarto in studio. Non molti possono vantarsi di essere stati sotto contratto tanto per la Atlantic che per la Motown. Non molti possono lamentarsi di avere fallito (commercialmente; non certo artisticamente) sia con l’etichetta newyorkese che con quella di Detroit. Repertorio qui tutto scritto da donne, tutto proveniente da tutt’altri quartieri della città della musica (pezzi di Sinead O’Connor, Lucinda Williams, Joan Armatrading, Dolly Parton, Aimee Mann, Fiona Apple), tutto reso con un’intensità rabbrividente. Diceva bene Bonnie Raitt: mai il dolore è sembrato così funky.

Cate Le Bon

Mug Museum

(Turnstile, 2013)

“I forget the detail but remember the warmth”, canta Cate Le Bon nella traccia scarna, cigolante e triste che intitola e suggella il suo terzo album e, se applicata allo stesso, è una frase vera a metà. La seconda. Di MUG MUSEUM ricorderete eccome il calore (ma più che altro la tenerezza). Però anche i dettagli: certi ricami come scappati alla voluta elementarità delle trame; l’elusività di talune melodie a fronte della sfacciataggine di altre e il modo che nondimeno hanno pure le prime di infiggersi nella memoria, come distrattamente; il rincorrersi di rimandi a un passato che rivive senza mai parere recupero archeologico. Evidente da sempre il lascito dei Velvet Underground (paragonata spesso a Nico e nei dischi prima ci stava), qui l’artista gallese mette assieme Stereolab e i conterranei Young Marble Giants, Feelies e Television ma pure i dimenticati Polyrock e Regina Spektor, creando un rock cantautorale solo suo.

Led Zeppelin

Presence

(Swan Song, 1976)

L'ultimo grande fuoco dell'incendio Zeppelin è fiammata che si leva altissima divorandosi la legna e l'ossigeno residui: LP straordinario e sottovalutatissimo, perlomeno fin quando il grunge non prenderà il potere e ci si accorgerà che era già qui. Citofonare Soundgarden per conferma. È l'album più duro, quello che non concede requie se non arrivato ai saluti e allora sono i languori e la malinconia in dodici battute di *Tea For One*. Ma prima è tutto un tuono e un gorgo, con Bonham che fa a pezzi pelli e piatti, Page che, strato su strato di chitarre, costruisce un muro di suono che altro che quello spectoriano e Plant mai così atletico, ma anche ansiogeno. Come presago di drammi che stanno per compiersi e la desolata ammissione di colpa e impotenza di *Nobody's Fault But Mine* si imprime nella memoria indelebile. "Valhalla, I'm coming", aveva cantato in *Immigrant Song*, ma è *Achille's Last Stand* ad adempiere la promessa.

Leftfield

Leftism

(Hard Hands, 1995)

Il catalogo messo assieme in un decennio dal duo formato da Paul Daley (già con A Man Called Adam e Brand New Heavies) e dal programmatore Neil Barnes numericamente parrebbe poca cosa: una manciata di mix (diversi dei quali ripresi sulle uscite maggiori) e due album (dopo questo, RHYTHM AND WTEALTH del 1999; in ALTERNATIVE LIGHT SOURCE, del 2015, Daley non c'è). In realtà per entrare negli annali della *popular* (oltre che della dance) *music* ai londinesi sarebbe bastato anche solo un singolo nel contempo epico e travolgente come *Open Up*, martellamento coronato dalla voce di un John Lydon tornato Rotten che, feroce, invita a bruciare Hollywood, puntare ai soldi e farsi "bigger than God". Gli fanno compagnia altri dieci piccoli classici capaci di centrifugare ambient-techno e reggae, house, rock e un'idea evoluta di soul.

John Legend

Once Again

(G.O.O.D./Sony, 2006)

Ci va una bella faccia tosta a scegliersi uno pseudonimo così e John Stephens ce l'ha. E ci va poi un rimarchevole talento a giustificarlo, pena il rendersi ridicolo, e anche qui il nostro uomo (fatto salvo a oggi il brutto scivolone di EVOLVER, del 2008) è ben messo. Lo certificava nel 2005 uno dei migliori debutti di sempre in materia di nu-soul, scena peraltro che all'artefice già andava stretta. In GET LIFTED al minimo indispensabile di lustrini richiesti nell'ambito faceva da contraltare un prevalente sentimento di terra e chiesa negra. Chi all'uscita pronosticava al titolare orizzonti di gloria ci prendeva: milioni di copie vendute, tre Grammy Awards. Inimmaginabile risultava semmai il balzo in avanti compiuto con ONCE AGAIN: disco favoloso in toto, dall'attacco di organo e batteria di *Save Room* a una *Coming Home* che lo suggella facendo gospel Elton John.

Liquid Liquid

Liquid Liquid

(Mo' Wax, 1997)

Il crocevia fra new/no wave e rap è occupato dal 1981 al 1983 da una formazione newyorkese di cui, fino al recupero integrale dello smilzo catalogo in questa raccolta, si perderà la memoria. Salvo poi eleggerla a fonte fondamentale di ispirazione per il primo hip hop e farla divenire nel ventunesimo secolo nume tutelare delle formazioni sul versante funk del revival new wave. Ma se anche non avete mai sentito nominare un gruppo che seppe intrecciare P.I.L. e Gang Of Four, Killing Joke e Talking Heads e a cui troppo tardi fu offerto di aprire il primo tour europeo dei Beastie Boys, state

sereni che una sua canzone la conoscete. Non come *Cavern* però. Con un altro titolo, *White Lines*, e altri interpreti, Grandmaster Flash & Melle Mell. Un furto in seguito al quale un brano scritto da quattro bianchi innamorati della musica e della cultura afroamericane diveniva un classico della musica nera.

Litter

Distortions

(Warick, 1967)

Più che semplici interpreti del credo garage che all'epoca raccoglieva proseliti a migliaia nelle cantine americane, i Litter di Minneapolis sono stati veri e propri maestri di quel proto-hard rock che all'epoca vantava tra i suoi interpreti anche i Blue Cheer di San Francisco e gli Amboy Dukes di Chicago/Detroit. Primo di tre album a lungo rimasti nell'oscurità, DISTORTIONS – un titolo, un programma – inanella una formidabile serie di cover attinte dal quasi inesauribile serbatoio del coevo beat britannico (Who, Dave Clark Five, Small Faces, Yardbirds…) con l'aggiunta di alcuni episodi autografi: il più memorabile, firmato dal produttore e "sesto membro" Warren Kendrick, è *Action Woman*, fragoroso e lancinante inno psycho-punk che anche da solo giustificherebbe l'uso del termine "pietra miliare" per il 33 giri che lo contiene.

Little Feat

Waiting For Columbus

(Warner Bros, 1978)

Tratte dall'ultimo tour con Lowell George (che lascerà prima il gruppo e nell'estate del 1979 il mondo, stroncato da un attacco cardiaco), queste registrazioni rappresentano uno dei rari casi in cui l'album live non funge da surrogato della reale esperienza concertistica o da "tappabuchi" discografico. In maniera affine a LIVE DEAD dei Grateful Dead e a ROCK OF AGES di The Band, WAITING FOR COLUMBUS consegna alla storia uno stile policromo sul quale non avevano influito i rimescolamenti di organico né i lavori – due ottimi; gli altri più che discreti – pubblicati dopo il caposaldo SAILIN' SHOES, immortalando un sestetto dall'intesa telepatica il cui virtuosismo rafforza la scrittura invece di soffocarla. Un testamento artistico imperdibile e ancor più nell'edizione Rhino del 2002 che ne ha esteso la scaletta su due CD.

Little Milton

Greatest Hits

(Chess, 1997)

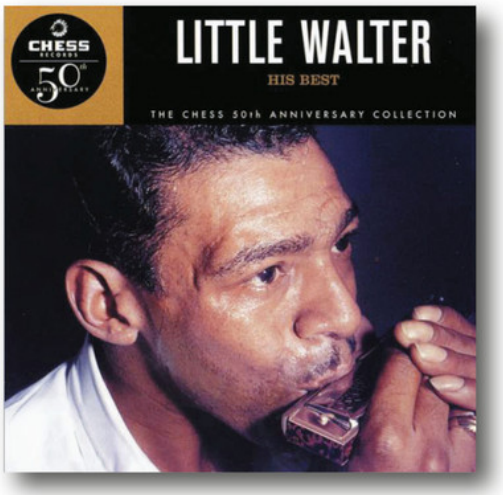
Un anno prima di cambiare musica e costume del Novecento mettendo sotto contratto per la Sun un giovanotto bianco, tal Elvis Presley, Sam Phillips dà un suo contributo anche alla storia del blues ingaggiando un giovanotto nero, Milton Campbell, da allora noto come Little Milton. Per il diciannovenne cantante e chitarrista – formidabile il suo solismo, fluido e incisivo insieme, ma ancora più straordinaria una voce baritonale dalle mille sfumature – è però una falsa partenza. Qualche cambio di etichetta dopo, eccolo alla Chess e al primo posto – è il 1965 – nella classifica R&B con

la canzone che inaugura questa raccolta: *We're Gonna Make It*, un inno per il movimento per i diritti civili. Al perfetto incrocio fra B.B. King e Bobby Bland, Little Milton vivrà anni ruggenti anche nei '70, alla Stax.

Little Walter

His Best

(Chess, 1997)



Marion Walter Jacobs, in arte Little Walter, non arrivava a compiere trentotto anni, ma gli bastavano per cambiare da solo il suono dell'armonica nel blues, rivoluzione che avviava giovanissimo nelle incisioni a cavallo fra '40 e '50 in cui faceva da spalla a Jimmy Rogers e a Muddy Waters. E che completava con il brano che apre questa collezione di venti titoli e che nel maggio 1952 lo catapultava, fresco ventiduenne, verso la gloria. In *Juke* l'armonica è talmente ficcante da dare quasi l'impressione di forare la ritmica trapestante. Soprattutto, ha lo spessore, la dinamica, la densità di un sassofono jazz, se non di un'intera sezione di fiati. Ulteriori brani storici come il frizzantissimo strumentale *Off The Wall* o una strascicata, luttuosa *Last Night* garantivano definitivamente all'allora giovanissimo artefice un posto nella leggenda delle dodici battute.

Los Lobos

How Will The Wolf Survive?

(Slash, 1984)

Per chi non è chicano e non vive nella parte orientale di Los Angeles, HOW WILL THE WOLF SURVIVE? è il sensazionale debutto in lungo di una band nuova di pacca e sarebbe un fulmine a ciel sereno non fosse che l'ha preceduto di qualche mese un mini al pari delizioso e incensato, …AND A TIME TO DANCE. I Lupi fanno invece branco da qualcosa come undici anni durante i quali la loro gavetta è stata la più dura immaginabile: addii al celibato e matrimoni, battesimi e bettole. Hanno pure pubblicato, autoproducendoselo, un LP di stampo decisamente più tradizionalista dell'esordio adulto per la Slash: favoloso zibaldone, quest'ultimo, di Americana purissima ma virata latina, in cui il tex-mex è un elemento importante ma non certo l'unico, fra rock'n'roll e r'n'b e un blues profumato di country o viceversa.

The Long Ryders

State Of Our Union

(Island, 1985)

Tra i più tradizionalisti all'interno di una scena che tradizionalista lo era già di suo, i Long Ryders di Sid Griffin e Stephen McCarty erano, nel calderone del Paisley Underground californiano, la band con più potenzialità commerciali. L'aderenza ai canoni del country-rock che solo dieci anni prima faceva sfracelli nelle classifiche avrebbe potuto essere un buon viatico nei confronti del grande pubblico americano, e in fondo chi ascoltava Mellencamp o Springsteen avrebbe potuto tranquillamente adottare degli ex punk devoti alla lezione di Gram Parsons e dei Byrds. Così non fu, invece, nonostante il supporto di un'etichetta come la Island. I Long Ryders non sfondarono mai, sciogliendosi dopo un altro album poco fortunato (TWO FISTED TALES). Questo disco, politicizzato ed energico, rimane comunque il loro momento migliore.

Lyle Lovett

Lyle Lovett

(Curb/MCA, 1986)

Benché meno venduto di tutti i suoi numerosi e spesso ottimi successori, l'esordio di Lyle Lovett rimane l'album più idoneo a inquadrare l'essenza dell'allora ventinovenne cantautore texano: anima country, nessun dubbio, ma anche rifiuto degli eccessi di sdolcinatezza e della reazionarietà che spesso sono legati al genere, a favore di un approccio limpido e poetico cui non mancano risvolti ironici. Classe e ispirazione autentiche, quelle del cantante, chitarrista e *songwriter* lanciato da Nancy Griffith, anche nei suoi ammiccamenti a soul, gospel e jazz: un gentiluomo della moderna canzone popolare americana nonché un personaggio a tutto tondo, che vanta pure un buon curriculum di attore cinematografico e televisivo, due anni di matrimonio con Julia Roberts e sei mesi di riposo forzato per aver dato troppa confidenza a un toro.

The Lovin’ Spoonful

Do You Believe In Magic?

(Kama Sutra, 1965)

A volte la buona sorte si fa pagare con interessi usurai. Prendete i Lovin’ Spoonful: nel favoloso biennio 1965-1966 se la battevano per popolarità con i Beatles, ma l’eclisse era subitanea quanto l’ascesa e mai che da allora qualcuno li abbia davvero rivalutati. Non che siano stati dimenticati, però quando si parla di folk-rock cinque, sei, dieci nomi vengono fatti prima del loro. Però sono sempre le stesse cinque, sei, dieci canzoni di John Sebastian e soci a venire citate. Probabile che le storiografie sarebbero – paradossalmente – più generose non avessero pubblicato che questo primo LP. Ci si sarebbe magari accorti di quanta sostanza ci sia al di là della piacevolezza sfacciata di due gemme quali la *title track* e *Did You Ever Have To Make Up Your Mind*, successoni a 45 giri sistemati strategicamente in apertura di prima e seconda facciata.

Nick Lowe

Jesus Of Cool

(Radar, 1978)

Il titolo dell'edizione americana di quest'album – PURE POP FOR NOW PEOPLE – rivela molto più del personaggio Nick Lowe di quanto non faccia quello, comunque autoironico, con il quale l'allora trentenne musicista inglese si presentò al pubblico di casa. Fin dagli esordi nei già lontani '60 con i Kippington Lodge, proseguendo con la militanza negli eccellenti pub-rocker Brinsley Schwarz e poi con la brillante carriera di produttore/talent scout/factotum della Stiff Records, Lowe ha sempre coltivato il gusto della melodia istantanea e orecchiabile, mischiandolo all'amore per ogni tipo di suono americano roots – il country, soprattutto – che ne ha fatto un compagno di strada solo leggermente più anziano di Elvis Costello. Puro pop per gente di allora, ma anche oggi l'ascolto risulta piacevolissimo.

Madness

One Step Beyond

(Stiff, 1979)

Per quanto e proprio in quanto delirantemente sciocca, la canzone che intitola il primo album dei Madness resta una delle più travolgenti di sempre e di chiunque. Ciò detto: anche non ci fosse stata, il primo Madness sarebbe risultato comunque opera memorabile, per la qualità media di scrittura e interpretazioni e per l'abilità che il gruppo dimostrava nel non farsi imprigionare negli schemi di quello che comunque impropriamente (la 2 Tone era tanto di più) venne definito il primo ska revival. Se Suggs e soci dichiaravano sin dalla ragione sociale adottata e dal brano eletto a inno la loro devozione a Prince Buster nel contempo badavano

subito, buttando nel calderone lounge e vaudeville, jazzetto da balera e ragtime, a sottolineare altresì la loro schietta britannicità. In tal senso emuli ed eredi – più pop che rock – dei Kinks.

Mad River

Mad River

(Capitol, 1968)

Gruppo preferito dello scrittore preferito della nazione hippie, Richard Brautigan, con il quale stabilirono una società di reciproca ammirazione e sostegno, i Mad River sono considerati californiani ma in realtà si formavano a Yellow Spring, Ohio. Là Lawrence Hammond si era trasferito da Syracuse per studiare medicina. Con i compagni di corso David Robinson e Tom Manning dava vita alla Old Time Jug Band che diventava, con gli arrivi di Greg Dewey e Rick Bockner, Mad River Blues Band e poi solo più Mad River: a riconoscere che il blues non era che uno degli elementi di uno stile da subito originalissimo, partito da Paul Butterfield per approdare a un fluido quanto intricato chitarrismo elettrico alla Quicksilver. Addizionato però con del folk alla Country Joe e un interesse per le musiche etniche che può indurre paragoni anche con i Kaleidoscope.

Magic Sam Blues Band

West Side Soul

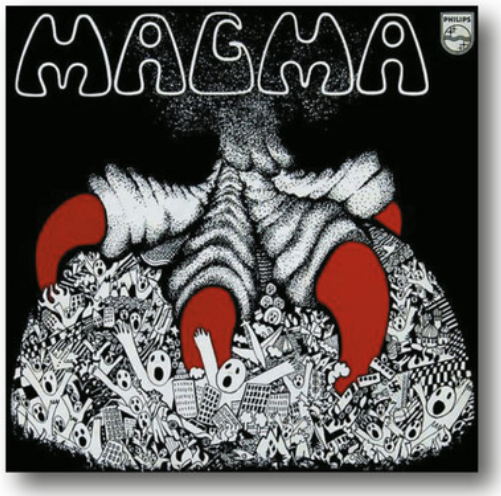
(Delmark, 1968)

La West Side del titolo è quella di Chicago, nei cui sobborghi era cresciuto Samuel Maghett detto Magic Sam. Da quelle parti, rispetto al purismo blues che dettava legge nella South Side (zona Chess Records, per capirci), i giovani amavano contaminarsi con soul, rock'n'roll, musica latina. Inevitabile, per un chitarrista dalla tecnica originalissima come Maghett, rimescolare le suddette influenze in un contesto blues, che del blues non ha però la rigidità formale. Musica nera dalle mille facce, quella di questo eretico capolavoro: fluida, melodica, aperta al futuro. Un futuro che per Magic Sam sarà purtroppo breve: dopo l'uscita di WEST SIDE SOUL si gode un paio d'anni scarsi di successo, soprattutto presso il pubblico bianco, poi il cuore lo tradirà. Morirà infatti di infarto nel 1969, a soli trentadue anni.

Magma

Magma

(Philips, 1970)



Progressive, ma nel senso più nobile del termine. Non è facile trovare musiche tanto protese verso il superamento dei canoni rock come quella dei Magma, band francese guidata dal batterista Christian Vander: figlie della psichedelia ma anche influenzate dal jazz, dall'avanguardia e dalla classica, oltre che intrise di una concettualità ecologista non priva di risvolti fantascientifici e, *dulcis in fundo*, corredate di testi scritti in una lingua inventata per l'occasione, il kobaïano. Inventiva, imprevedibilità e spessore per un'autentica saga – ben sette gli album di studio pubblicati nei '70 – inaugurata da questo doppio LP: dieci brani estremamente articolati per un'ottantina di minuti di avventure in terre sconosciute, fra atmosfere ora aggraziate e ora cupe e inquietanti ma sempre dotate di grandissima forza evocativa.

The Mamas & The Papas

Gold

(Geffen, 2005)

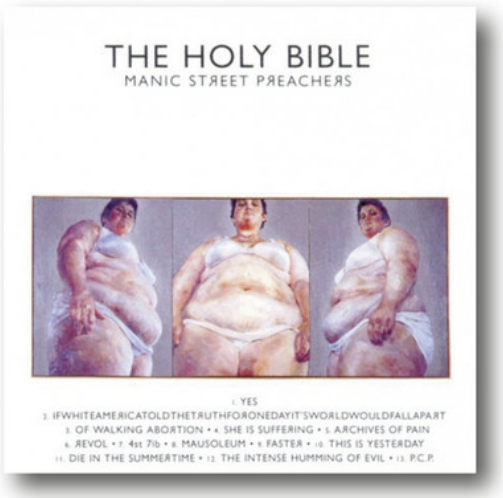
C'è una sequenza, nel documentario di D.A. Pennebaker sul festival di Monterey, che dice molto della velocità supersonica cui viaggiavano gli anni '60. È il momento in cui si passa da Hendrix che brucia la chitarra ai Mamas & The Papas che, da bravi padroni di casa, chiudono la scaletta. Il salto è stridente: i due uomini e le due donne con i fiori nei capelli, dopo Jimi, appartengono già al passato. Ma sarebbe ingiusto negare che lo spirito di quella lontana estate del 1967 venne costruito anche grazie alle loro canzoni: dolcissimi peana al sogno californiano, sciolti con l'ausilio di armonie vocali

incantevoli e di una scrittura pop di eccezionale immediatezza. Peccato che quel *California dream* si sarebbe trasformato in incubo, con la scomparsa prematura di "Mama" Cass Elliot e i lunghi anni di tossicodipendenza di "Papa" John Phillips.

Manic Street Preachers

The Holy Bible

(Epic, 1994)



Carriera piuttosto atipica, quella dei Manic Street Preachers, costellata di repentini, imprevedibili scarti a livello di scelte musicali oltre che mai vissuta con la serenità che sarebbe lecito attendersi da un gruppo di successo. Zenit della produzione della band gallese è questo terzo album, l'ultimo realizzato prima del misterioso suicidio – il corpo non è però mai stato rinvenuto – del chitarrista/paroliere Richey Edwards: una vivace miscela di post-punk, glam e testi politicamente impegnati che all'epoca non ottenne consensi unanimi da parte del pubblico, salvo poi guadagnare un posto tra le opere più significative e d'impatto del Britpop. Sfortunatamente, dopo il quasi altrettanto valido EVERYTHING MUST GO (1996), i dischi confezionati dai tre superstiti mostreranno carenze di ispirazione e incisività, brillando solo sotto il profilo delle vendite.

Marilyn Manson

Antichrist Superstar

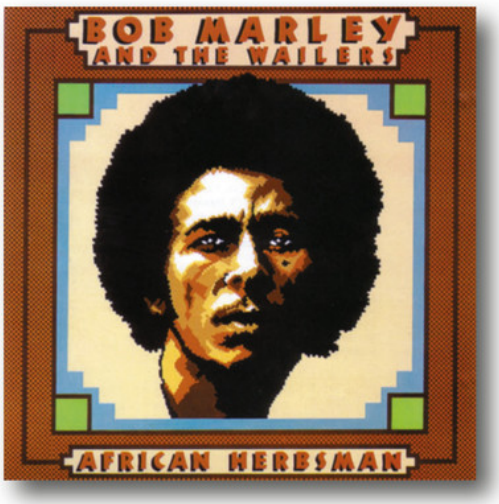
(Nothing, 1996)

Con un nome ispirato da Marilyn Monroe e Charles Manson (glamour e morte: nulla di meglio per fare scalpore), Brian Warner e la sua band raggiungono il successo al terzo tentativo. Manifesto di una filosofia controversa e di un'estetica decadente e filo-trash, ANTICHRIST SUPERSTAR – realizzato con il fattivo contributo di Trent Reznor dei Nine Inch Nails – propone sedici brani all'insegna di un rabbioso rock/metal contaminato da *gothic* e industrial, impreziosito da liriche crude e infarcite di belle metafore dalle quali traspare una specie di critica *nietzschiana* della degenerata società americana. Dopo, la carriera del Reverendo Manson proseguirà con felici esiti artistici e mercantili, sostenuta da un'ispirazione vivace e da una straordinaria capacità di gestione della propria immagine – sempre provocatoria – e dei media.

Bob Marley & The Wailers

African Herbsman

(Trojan, 1973)



Chi sa di reggae è perfettamente consapevole del fatto che il Bob Marley del periodo Island, quello "internazionale", non è tutto il Marley che bisogna conoscere. Sa benissimo che il nostro uomo aveva alle spalle una ultradecennale carriera in patria quando trovò ospitalità da Chris Blackwell e che molte delle sue canzoni più famose erano già state scritte e registrate e alcune addirittura più volte.
Magari le ha ascoltate, quelle prime versioni, e ha dunque potuto rendersi conto che il Marley "giamaicano" non è affatto minore rispetto al Marley universalmente noto, tutt'altro.
Quanti ancora non ne erano al corrente sono invitati a toccare con orecchio, procurandosi questa raccolta d'epoca.
Tra i cultori del musicista non sono in pochi quelli che preferiscono alle successive le letture qui contenute di pietre miliari come *Lively Up Yourself*, *Small Axe*, *Duppy Conqueror*, *Trenchtown Rock*, *Four Hundred Years*.

Martha & The Vandellas

The Ultimate Collection

(Motown, 1998)

Tanti i successi di Martha Reeves e delle Vandellas, ma è a quelli che furono i primi due che restano legate fama e memoria del gruppo che per qualche tempo contese alle Supremes la palma di formazione femminile più popolare di casa Motown. *(Love Is Like A) Heat Wave* contribuiva parecchio a fare bollente l'estate del 1963, con la possenza della battuta, l'irrequietezza della melodia, un sax saltellante, un piano ebbro, una chitarra imperiosa e naturalmente quelle voci da 40 gradi all'ombra. Un anno e un assassinio di presidente dopo, *Dancing In The Street* pareva replicarne l'irresistibile leggerezza ma era una sapiente dissimulazione, rivelatori a ben sentire il passo marziale e un testo intessuto di sottili riferimenti alla lotta per i diritti civili. Insomma: *street fighting women*.

Paul McCartney & Wings

Band On The Run

(Apple, 1973)

Dai primi della classe si pretende sempre il massimo e per questo la critica ha spesso infierito sul McCartney solista, benché il diretto interessato, dopo la bella partenza di MCCARTNEY e RAM, ci abbia messo del suo propinando svariate banalità. Negli anni '70, l'ex Beatles "si nascose" anche dietro i Wings, un gruppo/paravento allestito alla moglie Linda, trovando in questo terzo LP – registrato in Nigeria, facendo quasi tutto da sé – la formula di un pop moderno ricco di sostanza e non solo di forma. Un'omonima mini suite in anticipo sui Grandaddy e l'epidermica *Jet* giocata tra glam e premonizioni di XTC, il delicato etno-folk *Bluebird*

e la *Picasso's Last Words (Drink To Me)* degna di un Van Dyke Parks britannico sono i vertici di un album che finalmente fa accantonare i paragoni con l'ingombrante lascito beatlesiano.

Barry McGuire

Eve Of Destruction

(Dunhill, 1965)

Il nome di Barry McGuire è rimasto legato indissolubilmente alla canzone cha dà il titolo a questo album. *Eve of Destruction*, con il suo refrain "tell me over and over again my friend" è stata riciclata infinite volte in film e documentari sugli anni '60. Una *A Hard Rain's A-Gonna Fall* in minore, ugualmente urgente ma un po' meno apocalittica, che racchiude perfettamente gli stilemi del folk-rock originario e quella "paura della bomba" che preoccupava così tanto i *baby boomers*. Il pezzo era stato scritto da un grande autore dimenticato, P.F. Sloan, ma McGuire si cimenta anche con l'inevitabile Dylan (*She Belongs To Me e Baby Blue*), anticipa di un anno i Beach Boys rileggendo *Sloop John B* e dà una grintosa versione di quella *You Were On My Mind* che l'Equipe 84 tradurrà con *Io ho in mente te*.

Don McLean

American Pie

(United Artists, 1971)

Don McLean non fu esattamente una meteora come provato da una carriera alla quale, almeno fino ai primissimi ‘80, non sono mancati riscontri e successi. Il suo nome è comunque legato soprattutto a questo secondo album, salito in cima alla classifica USA così come il singolo che lo intitola: un aggraziato, frizzante brano folk-rock-pop che in otto minuti e mezzo – il “numero 1” più lungo di sempre – racconta fra riferimenti storici/autobiografici e velate nostalgie scampoli di vita a stelle e strisce, a partire dalla morte di Buddy Holly (“il giorno in cui la musica morì”, secondo il testo). Basterebbero *American Pie*, nel 2000 di nuovo una hit mondiale nella versione di Madonna, e la dolcissima *Vincent* (dedicata curiosamente a Van Gogh) a conferire lustro e importanza al disco e all’artista newyorkese, ventiseienne all’epoca dell’uscita.

Getatchew Mekuria & Ex

Moa Anbessa

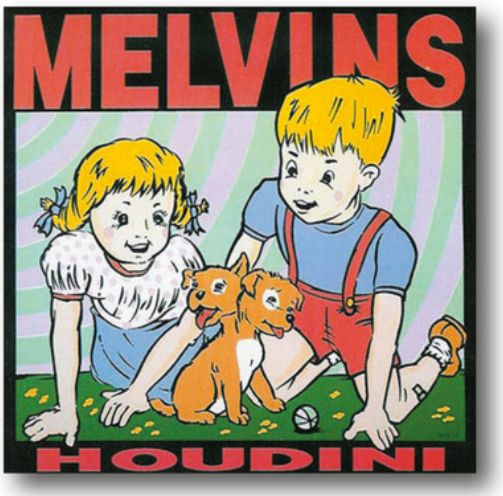
(Terp, 2006)

Disco sempiternamente cangiante, stupefacente caleidoscopio nelle cui rifrazioni vedi ora il rock e ora il funk, osservi il rhythm'n'blues trasformarsi in new wave e quella in musica araba, catturi del surf solo per scoprire che invece era bebop e anzi no, trattavasi di free. Stavi ascoltando Fela Kuti, solo che era Frank Zappa che si credeva di essere John Coltrane, oppure Albert Ayler. E se tutto ciò già vi sembra pazzesco state a sentire ancora: Getatchew Mekuria è un sassofonista etiope classe 1937 che, prima che gli anarco-punk olandesi Ex andassero a rintracciarlo, non era mai uscito dal suo paese e aveva pubblicato in Occidente un unico album, una raccolta di vecchie incisioni che catalogheresti senz'altro alla voce "free jazz". Prima di apprendere che trattasi di traslitterazioni di canti della tradizione guerriera locale.

Melvins

Houdini

(Atlantic, 1993)



La rivoluzione innescata da NEVERMIND permise ai pionieri del suono di Seattle – alle spalle già cinque LP venerati dal compaesano Cobain, qui produttore di metà scaletta – di ottenere un contratto major. Da non credersi, considerando che un mesmerico, lentissimo groviglio di riff e ritmi solcato da tentazioni sperimentali non era certo faccenda adatta alle masse. Prima del ritorno nell'alveo indipendente in cui tuttora agiscono, King "Buzzo" Osborne (chitarra) e Dale Crover (batteria) – svariati i bassisti alternatisi negli anni – allestirono un trittico di album che ne riassumeva lo stile a metà strada tra Black Sabbath e Flipper. Nel primo

e migliore pannello concedevano un pizzico di potabilità in più e assecondavano l'ossessione per i Kiss, finendo per influenzare in misura non trascurabile parecchio post-metal a venire.

Metal Urbain

Anarchy In Paris!

(Acute, 2003)

Questione di essere nati nel posto sbagliato: fossero stati, anziché parigini, newyorkesi o meglio ancora londinesi i Metal Urbain sarebbero probabilmente durati più di due anni e tre singoli e certamente sarebbero universalmente riconosciuti come un nome chiave nell'evoluzione del rock'n'roll. Che diamine! Dei Suicide con le chitarre o, se preferite, dei Sex Pistols con i sintetizzatori, in azione in contemporanea agli uni e agli altri. Ancora: quello che sarebbe potuto accadere se gli Stooges fossero stati i Roxy Music, Robert Fripp uno dei Velvet Underground, Lou Reed uno degli Hawkwind. I Metal Urbain furono un gruppo tanto misconosciuto quanto enorme e hanno comunque influenzato il rock, sebbene indirettamente, attraverso epigoni chiamati Jesus And Mary Chain e Big Black. E qui ce ne sono le prove.

The Meters

Funkify Your Life

(Rhino, 1995)

Il più grande gruppo strumentale della storia del soul? Il mondo si divide fra il partito di Booker T. & The M.G.'s e quello dei Meters. Se le due formazioni avevano in comune la fluida elasticità della ritmica e un organo debordante, molto le distingueva. Più rhythm'n'blues Booker T. e soci, più funk la compagine di Arthur Neville, esemplificazione da manuale del suono di New Orleans: meticcio, terrigno, vudù. Su innumerevoli dei classici giuntici dalla Crescent City degli anni '60, griffati Lee Dorsey o Irma Thomas, Earl King o Betty Harris e sempre e comunque Allen Toussaint, sono loro a suonare. Fra una seduta da turnisti e l'altra Art Neville (tastiere), Leo Nocentelli (chitarra), George Porter Jr. (basso) e Joseph Modeliste (batteria) seppero cavare il tempo per imbastire una loro carriera di tutto riguardo, che FUNKIFY YOUR LIFE sintetizza come meglio non si sarebbe potuto in due CD.

Steve Miller Band

Children Of The Future

(Capitol, 1968)

Prima che “del futuro”, Steve Miller è un bambino vagabondo: nasce nel Wisconsin, cresce nel Texas, matura a Chicago ove per tre anni perfeziona tecnica e sentimento della chitarra accompagnando i grandi del blues. E infine, ottemperando all’imperativo americano che recita “go West” e fidandosi dell’assessore al turismo, che garantisce che da quelle parti hanno fiori persino fra i capelli, si trasferisce a San Francisco. Là la sua Band perde il Blues nella sigla e per qualche tempo – diciamo dal “Monterey Pop Festival” (giugno 1967) a quando il successo del singolo *Living In The USA* induce il sospetto che ci sia un altro mondo là fuori – declina la migliore psichedelia “morbida” sulla piazza. Resta a testimoniarlo questo debutto, memorabile soprattutto per una prima facciata strutturata a suite, di grandi e atmosferiche suggestioni.

Garnet Mimms

Cry Baby: The Best Of

(EMI USA, 1993)

Dici “Garnet Mimms, una delle più belle voci della storia del soul” e spesso anche chi di soul qualcosa ne sa ti guarda con fare interrogativo: “Garnet chi?”. Poi gli fai ascoltare *Cry Baby* e si illumina: ma certo! Janis Joplin! Quindi passi a *My Baby* e si illumina ancora: Janis rifece pure quella. Fra questi grandi classici (il primo un numero uno nella graduatoria R&B e 4 in quella pop) intercorsero tre anni (luglio 1963-luglio 1966) e questa magnifica raccolta sistema altre ventitré canzoni. Mimms non era mai stato così efficace prima e di rado tornerà a esserlo dopo. Gli sarebbe comunque bastato

quell’epocale primo assalto alle classifiche, brano inaudito per come combina il sentore di zolfo del blues con l’enfasi e l’estasi del gospel più viscerale, per guadagnarsi un posto negli annali della black.

Ministry

Psalm 69

(Sire, 1992)

Di solito si parte puri e si emerge – o si resta a galla, o ci si prova – cedendo alle tentazioni di Mammona. Esattamente inverso il paradossale percorso seguito dai Ministry di Allen Jourgensen e Paul Barker, che esordiscono nel 1983 direttamente su una grande etichetta, la Arista, con un album francamente orrendo, WITH SYMPATHY (lo rinnegheranno), a base di scipiti techno-funkettini. Un disastro anche commerciale da cui impiegano parecchio a riprendersi. Dal ritorno, nel 1986, con TWITCH (una produzione di Adrian Sherwood) in avanti la loro musica si farà gradualmente più ostica, dinamitarda miscela in un frullatore impazzito di metal ed elettronica, new wave, noise, industrial. Ogni disco è più feroce del predecessore, ogni disco vende di più. Fino all’apoteosi artistica e di vendite di PSALM 69. Strani tempi i primi anni ’90.

Minor Threat

Complete Discography

(Dischord, 1989)

Autentica leggenda dell'hardcore americano, i Minor Threat non devono la loro fama solo all'aver fondato un'etichetta chiave come la Dischord (lo fecero il batterista Jeff Nelson e il cantante Ian MacKaye) o alla successiva militanza dello stesso MacKaye nei Fugazi. Fu infatti un brano del loro EP d'esordio, *Straight Edge*, a dare il via all'omonima scuola di pensiero dell'hardcore basata sulla totale astensione da alcol o droghe e su altri imperativi pratici, etici e comportamentali. Il pezzo, assieme al resto della scarna produzione di studio del quartetto di Washington D.C. (tutta concentrata nel triennio 1981-1983), è naturalmente parte di questo CD postumo: canzoni fulminee, convulse e abrasive nelle musiche e nella voce, senza compromessi anche nei testi barricaderi ma lucidi e costruttivi.

Misfits

Walk Among Us

(Ruby, 1982)

Separatisi nel 1983 dopo sette anni di carriera travagliata e non molto ricca di soddisfazioni pratiche, i Misfits – da Lodi, New Jersey, ma di fatto esponenti della scena newyorkese – sono una delle band di culto per eccellenza del punk: merito della fama poi acquisita dal cantante Glenn Danzig, che non a caso ha rifiutato di partecipare alla *reunion* dei tardi '90, e degli attestati di stima loro rivolti da molte stelle, Metallica in primis. Nonché, ovviamente, delle doti musicali evidenziate da questo loro primo album, edito dopo una lunga serie di 45 giri: hardcore cupo e in qualche modo solenne, anche nei testi ricchi di riferimenti ad

horror e fantascienza, che travolge con la sua personalità, la sua ruvidezza e il fascino tra il perverso e il kitsch di brani come *20 Eyes*, *All Hell Breaks Loose* o *Night Of The Living Dead*.

The Missing Links

The Missing Links

(Philips, 1965)

Dura la vita per chi portava i capelli lunghi a metà anni ’60. C’era sempre il rischio di essere fermati dalla polizia o randellati da qualche zelante custode della morale pubblica. Se i beat dovevano fare attenzione in Inghilterra e negli States, figuriamoci in Australia. Forse anche per reazione al soffocante conformismo in cui erano immersi, i gruppi rock degli antipodi svilupparono un suono e un look ancora più estremi di quelli dei modelli anglo-americani. I più selvaggi di tutti furono i Missing Links: zazzere a spiovere sulle spalle e un r’n’b per cui aggettivi quali “feroce”, “primitivo” e “demente” una volta tanto paiono persino degli eufemismi. Questo disco, l’unico pubblicato dalla band, è una pietra miliare di punk *ante litteram*, il vero “anello mancante” tra l’uomo di Neanderthal e Bo Diddley.

Mission Of Burma

Vs

(Ace Of Hearts, 1982)

Come degli Wire incattiviti e domiciliati in quel di Boston, nel triennio 1980-1983 Roger Miller, Clint Conley, Peter Prescott e Martin Swope spargono fecondi semi di avanguardia rock ed esercitano un fortissimo ascendente tramite una musica che mantiene a debita distanza il cerebralismo e domina con fermezza rumorismo e tumulti ritmici. Nella scarna e impeccabile discografia antecedente la *reunion* del nuovo millennio, spicca questo LP in tutti i sensi unico: tuttora sorprendente nelle strutture e negli arrangiamenti, capace di sperimentare con intelligenza e ipotizzare un'obliqua neo-psichedelia come di porgere ballate enigmatiche e superare a sinistra l'hardcore punk, lo spiazzante VS racchiude tutte le solide motivazioni di un culto che può vantare discepoli del calibro di Steve Albini, R.E.M. e Sonic Youth.

Misty In Roots

Forward

(Kaz, 1989)

Londinesi da Southall, uno dei quartieri a più alta immigrazione giamaicana, i Misty In Roots sono attivi nei tardi ’70 nel movimento “Rock Against Racism” ed è così che si creano un folto seguito. John Peel è fra gli ammiratori e li invita nel suo programma, la musica è un roots-reggae di grande appeal melodico e insomma ci sarebbero tutti gli elementi per una bella storia di successo. A mettersi di traverso sono gli stessi Misty In Roots che, militanza rasta che li oppone fieramente a Babilonia, rifiutano ogni approccio dell’industria discografica maggiore e scelgono di autoprodursi, debuttando a 33 giri nel 1979 con il micidiale LIVE AT THE COUNTER EUROVISION. Dieci anni dopo FORWARD, profumato di latinismi a partire dall’irresistibile *Festa* che lo inaugura, li coglie sempre intransigenti ma ancora più fruibili. Roba da milioni di copie, e invece…

Keb’ Mo’

Keb’ Mo’

(Okeh, 1994)

Nato Kevin Moore nel 1951, il nostro uomo già sarebbe esordiente tardivo in quanto arriva a pubblicare il primo LP, per il quale usa la sua identità anagrafica, quasi trentenne. RAINMAKER passa però inosservato e dunque quando il cantante, chitarrista e autore di Los Angeles si ripresenta alla ribalta con l’alias con cui è da allora noto e infine un disco nuovo non solo lo prendono tutti per un debuttante ma presumono trattarsi di giovane virgulto. In ogni caso da molti punti di vista KEB’ MO’ esordio lo è davvero e che esordio! Toglie un po’ di polvere dal museale mondo del blues e tiene in auge le dodici battute dopo che Stevie Ray Vaughan e Robert Cray le avevano fatte tornare, nel decennio precedente, relativamente popolari. Converte a Robert Johnson (più un’ossessione che un’influenza per uno che si ritroverà a interpretarlo nel docudrama *Can’t You Hear The Wind Owl?*) un po’ di Slacker Generation.

Mogwai

Come On Die Young

(Chemikal Underground, 1999)

Per quanto vaga, post-rock è una definizione che i Mogwai non hanno mai apprezzato. A ragione, poiché il loro magmatico e possente suono chitarristico edificato su travolgenti crescendo e punteggiato da oasi di dolcezza ha sempre evitato l'algidità. Considerato unanimemente il loro capolavoro, COME ON DIE YOUNG racchiude in quasi un'ora e un quarto di flusso emotivo la grandezza della formazione scozzese, sancendo il punto di arrivo di un percorso avviato dai primi singoli raccolti sull'antologia TEN RAPID e consolidato con l'esordio YOUNG TEAM. Affidandosi a forme poco più sofisticate, alle melodie evocative di *Cody*, *Waltz For Aidan* e *May Nothing But Happiness Come Through Your Door* e alla produzione austera di Dave Fridmann, i Mogwai raggiungono una classicità da qui in poi destinata a rappresentare un punto di riferimento.

Mojave 3

Excuses For Travellers

(4AD, 2000)

C’era una volta lo shoegaze: scena di gruppi ombrosi, artefici di canzoni le cui fragili melodie si rintanavano sotto coltri di feedback. Erano i primi ’90 e durò poco: già messo in difficoltà dall’ecstasy di attitudine rock e voglia di dancefloor di Madchester, veniva spazzato via dal ribellismo testosteronico del grunge e dalla leggerezza del Britpop. C’erano gli Slowdive: fra i gruppi dello shoegaze il più disposto alla seduzione pop. Li capitanava Neil Halstead e fecero tre album dal discreto all’eccelso prima di sciogliersi nel 1995. L’anno dopo Halstead ricompariva con una nuova sigla e ricominciava a buttar fuori dischi uno più bello dell’altro. Questo lo avrebbero potuto fare i Beach Boys se avessero schierato Nick Drake per Brian Wilson e avessero voluto lanciare un ponte fra i Beatles e Simon & Garfunkel. Chi pensa a un’esagerazione punti *Return To Sender* e si ricrederà.

The Monkees

The Definitive

(Warner Bros, 2001)

Sarebbe facile oggi scambiare i Monkees per i precursori delle boy band, ma il quartetto di “scimmiette” che monopolizzò gli indici di ascolto della TV americana tra il 1966 e il 1968 non era composto solo da belle facce prestate alla finzione dello show business. C’era dell’indiscutibile talento in quei quattro ragazzi, fosse esso musicale (Mike Nesmith, poi apprezzato autore country, e Peter Tork), vocale (il cantante Davy Jones), o attoriale (il simpatico Micky Dolenz). E le canzoni che interpretavano, frutto del genio pop di autori come Tommy Boyce e Bobby Hart o di Gerry Goffin e

Carole King, erano gioiellini di *good time music* capaci di far tornare il sorriso a chiunque. Questa doppia raccolta di successi – da *I'm A Believer* a *Last Train To Clarksiville*, da *Valleri* a *Take Giant Step* – ne è prova inequivocabile.

The Monochrome Set

Love Zombies

(DinDisc, 1980)

In una carriera lunga, discontinua e mai baciata dal vero successo, i Monochrome Set hanno inanellato una quindicina di album, tutti – quale più, quale meno – all'insegna di un piacevolissimo pop-rock dalle marcate ascendenze anni '60, fondato su ritmi vellutatamente ipnotici, su scintillanti chitarre e sulla voce carezzevole e "dondolante" del leader Bid (Ganesh Seshadri per l'anagrafe), nonché spesso aperto a curiosi ceselli di gusto esotico. Come manifesto del talento e dello stile del gruppo londinese, che purtroppo non ha mai saputo "vendersi", si è scelto questo secondo capitolo nel quale spiccano canzoni irresistibili come *Apocalypso*, *Adeste Fideles*, *Love Zombies* e la *title track*, ma sarebbe andato lo stesso bene il più diretto STRANGE BOUTIQUE, o il più elaborato ELIGIBLE BACHELORS, o il più "commerciale" THE LOST WEEKEND.

Montrose

Montrose

(Warner Bros, 1973)

A testimoniare il livello tecnico del chitarrista californiano Ronnie Montrose possono bastare i nomi di alcuni dei suoi precedenti datori di lavoro: Van Morrison, Herbie Hancock, Edgar Winter. A chiarirne le dimensioni dell'ego che, decisosi ad avviare una sua carriera da leader, come ragione sociale per il quartetto testé formato scelga modestamente il suo stesso cognome. All'epoca i riscontri commerciali di MONTROSE non sono gran cosa, un numero 133 per "Billboard". Ma chi l'ha duro – il rock – la vince e l'album sarà il più tipico degli *slow seller* arrivando alla fine, a decenni dall'uscita, a guadagnarsi quel platino che certifica il milione di copie vendute. Resta opera complessivamente valida ed eccezionalmente, come suol dirsi, seminale. Un anticipo di Van Halen assai influente sugli Iron Maiden e, di riflesso, su tutta la cosiddetta New Wave Of British Heavy Metal.

The Moody Blues

In Search Of The Lost Chord

(Deram, 1968)

Ad ascoltare di seguito i primi due LP dei Moody Blues si stenta a credere che sia lo stesso gruppo. Del 1965, THE MAGNIFICENT MOODIES è un disco molto black, fra morbido soul sporto con grazia beat ed energico r'n'b. Del 1967, DAYS OF FUTURE PASSED parla tutt'altro idioma, quello di un pop proto-progressivo imponentemente arrangiato. Incerti su come pubblicizzare un prodotto senza precedenti, alla Deram facevano buon viso a cattivo gioco e venivano premiati (grazie anche a un singolo memorabile quale *Nights In White Satin*) dalle vendite. L'anno dopo IN SEARCH OF THE LOST CHORD segnava un ritorno alla semplicità della forma canzone, sebbene in un contesto di psichedelia spinta e si noti la bizzarria di un percorso inverso rispetto alla norma, visto che a lì si arrivava dal prog. Ispirata la scrittura, deliziosi per quanto datati certi vezzi indianeggianti, sfacciata la devozione per i Beatles.

Moonshake

The Sound Your Eyes Can Follow

(Too Pure, 1994)

I Moonshake nascono come quartetto composto da Dave Callahan (voce, chitarra e campionamenti), Margaret Fiedler (voce), John Frenet (basso) e Mig (batteria). Prendono il nome da una vecchia canzone dei Can e nei primi due pregevoli album, EVA LUNA e il mini BIG GOOD ANGEL, si muovono fra noise e new wave, dub e rumorismo. Una scissione (se ne vanno la Fiedler e Frenet) genera gli ottimi Laika. Rimasto proprietario del marchio Callahan, lungi dal perdersi d'animo, confeziona uno dei migliori esempi di post-rock inglese. In THE SOUND YOUR EYES CAN FOLLOW scompaiono le chitarre e prevale un jazz alieno, talvolta innervato di funk, libero, distorto e gotico: parente del Tom Waits più lunare, affine al paranoico trip-hop di Tricky. Dopo il meno oscuro DIRTY & DIVINE, dei Moonshake si perderanno le tracce.

Morphine

Cure For Pain

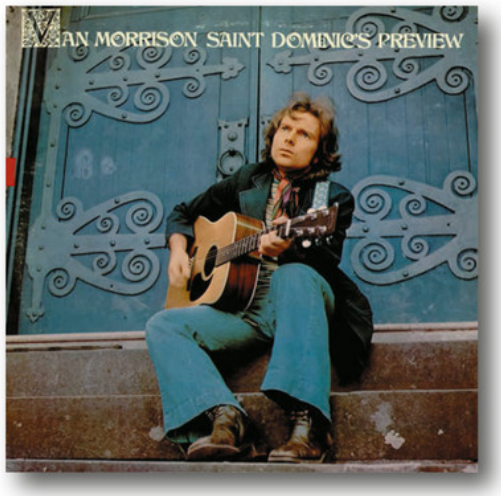
(Rykodisc, 1993)

Artefici di uno dei sound più originali e riconoscibili del rock anni ’90, i Morphine nascono dalle ceneri dei Treat Her Right. Conclusa quell’esperienza, il leader Mark Sandman – che scomparirà prematuramente nel 1999, colpito da infarto sul palco, vicino a Roma – fonda insieme al batterista Billy Conway e al sassofonista Dana Colley il trio al quale resterà legato il suo nome. Una forma di seduzione insinuante e irresistibile, quella della “morfina”: musica tormentata e noir, formalmente priva di accordi eppure a tratti intensamente melodica, imperniata sugli intrecci tra il basso fretless e la voce cavernosa di Sandman, il ritmo implacabile di Conway e le rasoiate di sax di Colley. Una “cura per il dolore” omeopatica, come suggerisce il titolo di questo secondo album, forse il più bello di una discografia comunque di valore assoluto.

Van Morrison

St. Dominic's Preview

(Warner Bros, 1972)

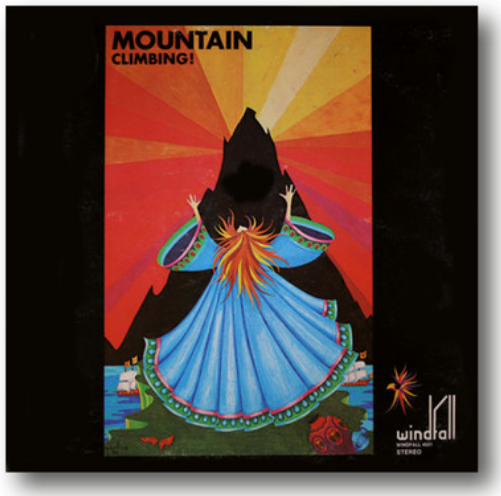


Il Van Morrison dei primi anni '70 è un artista meno irrequieto di quello che solo poco tempo prima ha dato alle stampe capolavori come ASTRAL WEEKS e MOONDANCE, ma ciò non significa che la sua vena si sia già prosciugata nella ripetizione di un magniloquente stereotipo come purtroppo gli accadrà invecchiando. L'uomo ha trovato una sua dimensione musicale e la rifinisce in dischi di eccellente levatura. Il migliore è ST. DOMINIC'S PREVIEW. Intriso di nostalgie irlandesi, ha in scaletta almeno due classici assoluti del repertorio del "cowboy di Belfast": l'irrefrenabile e giubilante incrocio tra gospel, pop e soul di *Jackie Wilson Said*, poi ripresa anni dopo dai Dexy's Midnight Runners, e il soliloquio di *Listen To The Lion*, undici minuti di flusso di coscienza capace di ipnotizzare letteralmente l'ascoltatore.

Mountain

Climbing!

(Windfall, 1970)



I Mountain nascono nel 1969 prendendo il nome dall'album solista del leader e chitarrista della formazione, l'ex Vagrants Leslie West. Personalità *larger than life* in tutti i sensi, West unisce le forze con il produttore dei Cream Felix Pappalardi (qui bassista e cantante), il batterista Corky Laing e il tastierista Steve Knight. In quello stesso anno partecipano al festival di Woodstock, e tra le canzoni di CLIMBING! spunta una inevitabile *For Yasgur's Farm*. I pezzi più famosi sono tuttavia l'hard rock *Mississippi Queen* e la versione di *Theme For An Imaginary Western* di Jack Bruce. I Mountain godranno di un certo successo nella prima metà dei '70, per poi sciogliersi, riformarsi, fondare supergruppi (West Bruce & Laing) e andare incontro a tragedie come l'omicidio di Pappalardi da parte della moglie.

Mouse On Mars

Autoditacker

(Too Pure, 1997)

Che questo duo tedesco sia stato uno dei gruppi cruciali degli anni ’90 e dei primi 2000 è fuori discussione: nessuno come Jan St. Werner e Andy Toma ha saputo altrettanto bene coniugare post-rock ed elettronica, migliore via mediana immaginabile fra Aphex Twin e Autechre da un lato e Tortoise e Stereolab dall’altro. Nessuno ha saputo meglio di loro raccogliere l’eredità dei Kraftwerk, mostrando la medesima capacità di declinare avanguardia con piglio ecumenico, di rendere alla portata di tutti sperimentazioni non banali, ridefinendo continuamente nel farlo il canone dell’elettronica di consumo, sempre un passo o due avanti rispetto al resto del mondo. D’accordo: non hanno avuto l’impatto epocale e l’incommensurabile influenza del gruppo di AUTOBAHN e TRANS-EUROPE EXPRESS, né il successo commerciale. E tuttavia…

Moving Hearts

Moving Hearts

(WEA, 1981)

Sono durati poco, i Moving Hearts: appena due album con le appendici di un live e di un disco strumentale inciso dopo le dimissioni di Christy Moore, il carismatico cantante che era fulcro del progetto assieme al tastierista e suonatore di bouzouki Dónal Lunny. Bastò comunque per lasciare una traccia profonda nel circuito folk (rock) internazionale, grazie anche al tentativo di uscire dai confini della natia Irlanda per lanciarsi in intriganti intrecci con altre tradizioni musicali. La bontà dei risultati raggiunti è dimostrata soprattutto da questo esordio carezzevole ma anche ricco di forza, che ha tra i suoi momenti più fascinosi la travolgente cavalcata *Hiroshima Nagasaki Russian Roulette*, la ballata *No Time For Love*, la sommessa *Irish Ways And Irish Laws* e una *Before The Deluge* di Jackson Browne opportunamente personalizzata.

The Moving Sidewalks

Flash

(Tantara, 1968)

Tra i gruppi più noti dell'era garage a causa della fama ottenuta con gli ZZ Top dal chitarrista/cantante Bill Gibbons, i Moving Sidewalks hanno impresso il loro marchio sul rock con la classicissima *99th Floor*, loro 45 giri di debutto nel 1967. Altri due singoli aprirono la strada a quest'unico album del quartetto texano: dieci brani, con solo il lungo e convulso *Joe Blues* già uscito in dischi di piccolo formato, all'insegna di un hard-psycho-blues ruvido e pesante che ostentava con orgoglio le proprie influenze hendrixiane. Per molti anni chimera da collezionisti, FLASH è un manifesto del suo (sotto)genere e vanta un notevole impatto: specie nella più recenti ristampe in CD, che arricchiscono la scaletta originale con le altre cinque tracce dei vecchi 45 giri, tra le quali una bella cover acida di *I Want To Hold Your Hand* dei Beatles.

Junior Murvin

Police & Thieves

(Island, 1977)

Murvin Junior Smith cresce ascoltando i dischi di Nat Cole e Sam Cooke, Ben E. King e soprattutto Curtis Mayfield. È sulla voce di quest'ultimo che modella il suo falsetto e nella prima parte della sua carriera artistica addirittura si specializzerà in riletture del leader degli Impressions, pubblicandone diverse per la Crystal di Derrick Harriott. La svolta è segnata da un secondo incontro, dopo uno non andato a buon fine, con Lee Perry. *Police And Thieves* anticipa di un anno un omonimo 33 giri ed è uno dei singoli che caratterizzano l'estate del 1976 sia in Giamaica che in Gran Bretagna. L'album ne replicherà meravigliosamente la formula, con la voce del Nostro avvolta, lento il passo, da un suono denso e carico di riverberi. La versione della traccia omonima data dai Clash nel loro primo LP farà di Murvin un mito della nazione punk.

The Music Machine

Turn On – The Very Best Of

(Collectables, 1999)

Più che accostarli a Standells e Chocolate Watchband, in retrospettiva è sensato considerare i Music Machine come dei Velvet Underground in trasferta sul Pacifico. Parlano chiaro l'impatto estetico per l'epoca sconvolgente (capelli a caschetto e abiti, gli stessi per tutti e cinque i membri del gruppo, rigorosamente neri; il tocco di classe un guanto calzato su una sola mano…) e un garage-punk strutturalmente elaborato che gronda furia e minaccia ma può comunque vantare il respiro melodico mai scontato e i testi all'avanguardia ereditati dal circuito folk da cui

proveniva il leader Sean Bonniwell, scomparso nel 2011. Per questo il fumigante classico *Talk Talk* e le ribalde, sferraglianti *People In Me* e *The Eagle Never Hunts The Fly* mettono tuttora in ginocchio con la stessa inarrestabile veemenza del 1966 in cui videro la (fioca) luce.

Naked City

Torture Garden

(Shimmy Disc, 1990)

Jazzista eretico come non ve ne sono altri nella sua generazione, John Zorn decide che è tempo di fare sparire i sorrisini compiacenti che salutano le sue profferte d'amore per l'hardcore e financo per il grind. Allestisce una formazione stellare – lui al sax, Bill Frisell alla chitarra, Wayne Horvitz alle tastiere, Fred Frith al basso, Joey Baron alla batteria e l'ospite Yamatsuka Eye a urlare indemoniato – e, dopo un preparatorio e ancora potabile album omonimo, confeziona il capolavoro (l'unico) del grind. Ma è molto di più TORTURE GARDEN. I suoi quarantadue brani (dirli canzoni sarebbe improprio) che sfilano in mezz'ora ingurgitano free jazz e pop, country e punk e avanguardia e rivomitano subito il tutto, imbrattando l'ascoltatore di schizzi acidissimi. Arte come terrorismo. O il contrario.

The National

Boxer

(Beggars Banquet, 2007)

Un affare di famiglia, i National. Anzi: di due. Ad architettare il sofisticato indie-rock con sfumature new wave e roots reso prezioso dalla voce profonda di Matt Berninger sono infatti due coppie di gemelli. Tutti nativi dell'Ohio, i chitarristi Aaron e Bryce Dessner e la sezione ritmica formata da Scott e Bryan Devendorf si trasferiscono con il *frontman* a New York e all'inizio del nuovo secolo si autoproducono un paio di album che interessano la Beggars Banquet. Affinata la miscela nel 2005 con ALLIGATOR, vestono le dodici canzoni di BOXER con arrangiamenti più elaborati e in ragione di ciò perfetti per il virile romanticismo alla Leonard Cohen che le abita. Il successo vero arriverà con i lavori marchiati 4AD, ma la migliore maturità della band risiede in meraviglie dolceamare come *Fake Empire*, *Green Gloves* e *Racing Like A Pro*.

Les Négresses Vertes

Mlah

(Delabe/Virgin, 1989)

Con i Mano Negra, i Négresses Vertes erano la prova che alla fine degli anni ’80 qualcosa di importante stava accadendo in Francia. A renderli particolarmente affascinanti contribuiva una malinconia da perdenti orgogliosi, benché l’etichetta di “Pogues d’oltralpe” sia limitante per una band che aveva ben assimilato la multietnicità. Da lì giunge infatti la policromia dotata di preziosa schiettezza “rock” del dolceamaro struggimento *Voilà l’été*, della scatenata festa tzigana *Zobi la mouche*, dell’inno *C’est pas la mer à boire*. Dall’impasto tra folk da *chansonnier* e ska, tra valzer e Nord Africa emerge un canone che si spinge oltre il carisma del cantante Helno, classico *maudit* che entro pochi anni ci rimetterà la vita. Al secolo Noel Rota, era un guascone dei bassifondi, un fallibile essere umano il cui decesso brucia ancora.

Fred Neil

Fred Neil

(Capitol, 1966)

Benché la versione di Tim Buckley sia inarrivabile, anche l'originale di *The Dolphins* che apre il terzo LP di Fred Neil è un colpo al cuore: melodia funerea tracciata da una chitarra acquatica cui al secondo giro si unisce la batteria. Neil sente forse l'avvicinarsi della Summer of Love e ha scelto, dopo due dischi folk, l'elettricità. Il gruppo lo asseconda magistralmente nel passo felpato di *I've Got A Secret* come in quello trottante di *Sweet Cocaine*, in una *Ba-De-Da* che sa più di saudade che di blues come nella frenesia diddleyana di *Green Rocky Road*. L'empito psichedelico nella voce levitante e negli arabeschi di acustica di *Faretheewell* trova pieno sfogo negli 8'10" di *Cynicruspetefredjohn Raga*, visionario punto di arrivo di un secondo lato aperto da una *Everybody's Talkin'* più lenta e meditativa di quella con cui Harry Nilsson conquisterà nel 1969 i Top 10 USA. A breve, dopo un altro LP, Neil avrebbe preso gradualmente le distanze dalla musica per dedicarsi alla protezione e allo studio dei delfini, cosa che avrebbe fatto fino alla prematura morte nel 2001.

Willie Nelson

Red Headed Stranger

(Columbia, 1975)

È con questo *concept*, in stile western fin dalla copertina, che Willie Nelson, dopo due decenni di carriera come minimo avventurosa, inizia a imporsi anche in ambito rock: quindici brani per lo più autografi, incisi senza grandi orpelli con la sua band, in cui gli insegnamenti del country (in senso lato) sono riletti con semplicità e passione, in spregio alle sdolcinatezze della Nashville rinnegate dal musicista texano anche adottando il look "selvatico" che gli era valso l'appellativo di *outlaw*, cioè fuorilegge. Forte di singoli come *Blue Eyes Crying In The Rain* e *Remember Me*, RED HEADED STRANGER vende a pacchi e apre la strada al "movimento" tradizional/trasgressivo che nel 1976 avrà come vendutissimo manifesto la raccolta WANTED! THE OUTLAWS, con pezzi di Waylon Jennings, Jessi Colter, Tompall Glaser e dello stesso Nelson.

Michael Nesmith

Live At The Palais

(Pacific Arts, 1978)

Certa gente ha una fortuna che non ci si crede. Prendete Michael Nesmith: da oscuro turnista con qualche 45 giri all'attivo si trova a essere, in forza di un provino che lo fa entrare in quello che da allora è il modello di tutti i gruppi adolescenziali, i Monkees, uno dei divi del pop più universalmente noti dei tardi '60. E non è finita qui: siccome fra i ragazzi è l'unico dotato di talento compositivo, si prende belle soddisfazioni scrivendo per altri e intraprendendo quindi un'apprezzabile carriera solistica, all'insegna di un pigro country con inflessioni caraibiche e venature di rock'n'roll, di cui questo live è il migliore compendio. E non è finita qui: un anno dopo eredita quarantasette milioni di dollari. E non è finita qui: miete allori girando video, riunisce i Monkees, pubblica un paio di acclamati romanzi e un'autobiografia di successo. Certa gente…

Neutral Milk Hotel

In The Aeroplane Over The Sea

(Merge, 1998)

Nell'America underground degli anni '90, su un asse che andava dalla Louisiana al Colorado e non solo, il collettivo Elephant 6 armeggiava con diversi progetti attorno all'idea di un moderno acid rock imbevuto di fragranze folk e pop e assortite stramberie. Nell'eccentrica combriccola spiccava Jeff Mangum, sorta di Syd Barrett d'oltreoceano che fonda i Neutral Milk Hotel e offre con il debutto ON AVERY ISLAND una psichedelia folle e paradisiaca che chiama "fuzz folk". Definizione bizzarra ma valida anche per questo secondo album, *concept* vagamente ispirato alla vicenda di Anna Frank e colmo di un impeto e un lirismo sublimi che quasi sfracellavano la mente del suo principale demiurgo. Salvo per un pelo l'uomo, il genio è consegnato in eterno alle ardenti ed estatiche *Two-Headed Boy*, *The King Of Carrot Flowers* e *Ghost*.

The Neville Brothers

Yellow Moon

(A&M, 1989)

Da Duke Ellington (la traccia omonima novella *Caravan*) al rap (che domina una funkissima *Sister Rosa*) passando per Sam Cooke (omaggiato con una delle più intense *A Change Is Gonna Come* di sempre): si può cominciare a riassumerlo così, quello che era il quarto lavoro in studio e il primo capolavoro dei fratelli Neville.
Non si arresta però lì il suo essere bignamino esemplare di black music, né si arresta alla black ed ecco, in un album il cui filo conduttore è la rievocazione della lotta per i diritti civili, due eccezionali interpretazioni del Bob Dylan di *With God On Our Side* e *The Ballad Of Hollis Brown*.
Ecco una *Will The Circle Be Unbroken* da pelle d'oca. Trent'anni sono trascorsi e la molteplicità di livelli di lettura di YELLOW MOON non cessa di stupire: opera dal messaggio universale nondimeno tutta immersa nell'anima vudù di New Orleans.

The New Bomb Turks

!!Destroy-Oh-Boy!!

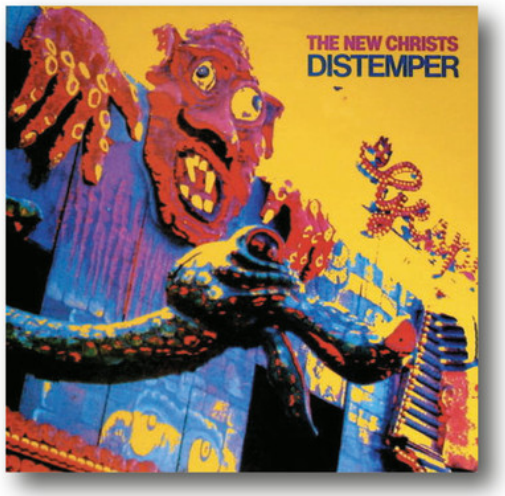
(Crypt, 1993)

Mentre la coppia Green Day-Offspring si apprestava a portare il cosiddetto popcore in cima alle classifiche USA, la scena underground era scossa da molte nuove band che predicavano il ritorno alle radici del punk'n'roll più degenerato e selvaggio, figlio del '77 e del primo hardcore ma anche di un'attitudine squisitamente garage: un punk *in bassa fedeltà* di cui i New Bomb Turks – da Columbus, Ohio – sono stati tra gli iniziatori e i più titolati rappresentanti. A inaugurarne la discografia a 33 giri fu !!DESTROY-OH-BOY!!, micidiale sequenza di brani edificati su ritmiche senza tregua, chitarre sferraglianti e una voce da acerbo Iggy Pop; semplice nell'impostazione, grezzo nella forma e irresistibile per genuinità ed esuberanza, l'album è simbolico di un punk certo più consapevole e meno minaccioso dell'originario, ma non per questo piattamente revivalista.

The New Christs

Distemper

(Citadel, 1989)



Otto anni sono trascorsi fra il singolo d'esordio e questo primo album dei New Christs: anni spesi cambiando organico attorno al cantante Rob Younger – ex e poi di nuovo *frontman* dei mitici Radio Birdman – e a centellinare la propria ispirazione in sette formidabili 45 giri, quasi tutti raccolti in DIVINE RITES. Il miglior gruppo rock australiano degli '80, dicevano in molti, e DISTEMPER lo confermò: sempre che per rock si intenda una torrida e torbida miscela di Stooges e garage punk dove ferocia, tensione e cupa solennità si incontrano in canzoni ricche di aperture perversamente melodiche. Un impetuoso, appassionato sabba di ritmiche perentorie, chitarre ora abrasive e ora epiche, qualche inserto di tastiere e una voce tanto calda quanto suggestiva nel suo trasmettere inquietudine: roba da eterna gloria e certo non da crocifissione.

Nico

The Marble Index

(Elektra, 1968)

Un acerbo 45 giri per la Immediate, l'epocale contributo al primo Velvet Underground e un pregevole album (CHELSEA HOTEL) in stile cantautorale precedono questa atipica raccolta di brani arrangiati da John Cale con la quale Nico avvia la sua carriera di sacerdotessa dark. Privo di strutture ritmiche e sorretto dal suono maestoso di un harmonium, THE MARBLE INDEX esalta l'approccio ieratico della *chanteuse* tedesca, la cui voce – ora più profonda e magnetica – incrementa la (cupa) evocatività dell'insieme. Né rock e né pop, in questi solchi: solo litanie sommesse screziate di aperture classicheggianti, accenni sperimentali e lontani echi folk, a dipingere atmosfere che trasportano in dimensioni aliene dove regnano narcosi e inquietudine. E dove fuoco e ghiaccio convivono incredibilmente in armonia.

Harry Nilsson

Aerial Ballet

(RCA Victor, 1968)

Un triste paradosso la vita breve – moriva nel 1994, cinquantaduenne, ma ci aveva in realtà lasciato già da quindici anni – e tragica di Harry Nilsson: tra i giganti della canzone d'autore americana, coglieva i due successi più grandi con due cover, una di Fred Neil (*Everybody's Talkin'*) e l'altra dei Badfinger (*Without You*); fra i suoi lavori migliori va poi ricordato il magnifico SINGS NEWMAN, che invece vendeva nulla; e nella mitologia di un rock con il quale musicalmente ebbe a dire il vero pochino a che fare resta sempre e soltanto il compagno di bagordi di John Lennon. È un album meraviglioso, AERIAL BALLET, con a incorniciarlo due numeri da musical e in mezzo stupefacenti apocrifi pepperiani, country sentimentale, Americana colta alla Van Dyke Parks, una ninnananna divisa in due parti e del vaudeville psichedelico. È anche l'album di *Everybody's Talkin'* e tutti, oggi, conoscono solo quella.

Nitty Gritty Dirt Band

Will The Circle Be Unbroken

(United Artists, 1972)

Anche se nel 1972 il termine non era stato ancora coniato, e al massimo si parlava di country-rock, questo celebratissimo sesto album di studio della Nitty Gritty Dirt Band – un triplo LP nell'originaria, splendida prima edizione – è un'autentica summa di Americana. Ad allestirla, in session all'insegna della genuinità, non solo i componenti del gruppo californiano ma anche una impressionante serie di veterani del folk a stelle e strisce quali Doc Watson, Earl Scruggs, Maybelle Carter, Merle Travis, Jimmy Martin e Vassar Clements: un incontro tra musicisti di diverse generazioni accomunati dallo stesso amore per le radici, qui celebrato in chiave per lo più acustica a colpi di bluegrass, di valzer, di gospel e di tutto o quasi ciò che oltreatlantico fa tradizione. Ora con piglio festoso, ora con toni più posati e magari solenni.

Sinéad O’Connor

I Do Not Want What I Haven’t Got

(Ensign, 1990)

A furia di controversie su qualunque argomento, dalla politica alla religione alla famiglia, dallo showbiz alla sessualità, a furia di vederla in prima pagina per ragioni (spesso tristi, legate a una condizione mentale instabile) che nulla hanno a che fare con la pubblicazione di un disco o l’annuncio di un tour, è andata a finire che un po’ ci si è dimenticati di che razza di artista immensa sia stata questa riottosa dublinese. Sebbene per un periodo brevissimo, un album, visto che nel confronto perdono non solo i successori (mediamente mediocri) ma anche quel THE LION AND THE COBRA che all’uscita nel 1987 parve esordio eccezionale. Cancellato da un successore in cui Sinéad si permette di tutto, passando dal folk alla ballata orchestrale a un rock di atmosfera e sostanza, facendo Prince meglio di Prince e salutando con i quasi sei minuti di una traccia omonima cantata a cappella.

Odetta

Sings Dylan

(RCA Victor, 1965)

Cantante dal timbro inconfondibile, Odetta Holmes nasce nel 1930 a Birmingham, Alabama, ma parte dal Greenwich Village di New York per lasciare un'impronta indelebile su decine di giovani *songwriter* e revivalisti folk. Lavorando sul retaggio di blues, jazz e spiritual, li mescola su una tela che splende in SINGS BALLADS AND BLUES del 1956 e nel successivo AT THE GATE OF HORN, ma soprattutto in una splendida chiusura di cerchio che "riscrive" canzoni di Bob Dylan, suo fan che dopo averla ascoltata giovanissimo accantonò temporaneamente il rock'n'roll. Tra composizioni note e inediti, è una fluviale *Mr. Tambourine Man* a immortalare la grandezza di una fiera afroamericana e di un'artista che, umile e tenace, seguiterà a esibirsi in tarda età nonostante le precarie condizioni di salute che ce la strapperanno nel dicembre 2008.

Offspring

Smash

(Epitaph, 1994)

Milioni di copie vendute ovunque, con risultati nella classifica USA mai raggiunti prima da un disco indipendente, hanno reso il terzo album degli Offspring uno dei più popolari e influenti di sempre in ambito punk: un exploit che il quartetto originario dell'area di Los Angeles ha centrato a sorpresa soprattutto grazie a *Come Out And Play* e *Self Esteem*, singoli energici e sbarazzini ben inseriti in una scaletta per lo più devota al tipico hardcore melodico californiano degli anni '80. Caratterizzato da notevole enfasi canora, tanto nell'inconfondibile voce un po' strozzata di Dexter Holland quanto nei frequentissimi cori, SMASH è un brillante e esempio di punk'n'roll apprezzabile dal pubblico specializzato così come da quello "generico": magari non il più brillante in assoluto della sua epoca, ma di sicuro, assieme a quello dei Green Day e dei Rancid, il più cruciale.

Of Montreal

Hissing Fauna, Are You The Destroyer?

(Polyvinyl, 2007)

Uno dei frutti più strambi nel cesto già pittoresco della gloriosa Elephant 6, gli Of Montreal sono la creatura di Kevin Barnes, ennesimo genietto pop dal bulimico talento citazionista e dal carattere instabile, identikit artistico che sembra attagliarsi a molti rappresentanti di quella disfunzionale famiglia psichedelica gravitante intorno ad Athens, la città che una volta fu dei R.E.M. La musica esagerata e decisamente kitsch degli Of Montreal non si ciba solo di nostalgie pop-psichedeliche, spostandosi sempre più nel corso degli anni – e massimamente in questo album – in territori dance. Per lo meno, "dance" come avrebbe potuto intendere il termine Frank Zappa. Pastiche coloratissimo, fin troppo pieno di suoni e decisamente gay-friendly, questo disco è la via di mezzo anni 2000 tra Zombies e Scissor Sisters.

Mike Oldfield

Tubular Bells

(Virgin, 1973)

Dopo essere stato rifiutato da chiunque in quanto ritenuto invendibile, il debutto dell'allora ventenne Mike Oldfield inaugurò il catalogo della Virgin e divenne un successo da milioni di copie; stupefacente anche per quei giorni in cui il progressive era re, trattandosi di una suite strumentale di quasi cinquanta minuti che spazia tra il folk con cui il musicista inglese era cresciuto, la musica classica e altri generi. Un'opera che ha tra i suoi punti forti il coraggio, la personalità e vari momenti godibili, ma della quale molti contestano l'egocentrismo (il titolare vi suona oltre venti strumenti) e le stucchevolezze concettuali. Godrebbe certo di miglior considerazione *urbi et orbi* se Oldfield non ne avesse confezionato infinite, estenuanti riproposizioni in ogni chiave possibile e se non fosse stato pur involontario precursore della new age.

The Olivia Tremor Control

Music From The Unrealized Film Script “Dusk At Cubist Castle”

(Flydaddy, 1996)

L’Elephant 6 era un collettivo di simpatici pazzoidi che nella provincia americana dei ’90 si ispirava all’acid-pop dei Tomorrow e al “caos organizzato” dei Flaming Lips per distillare personali forme di psichedelia mutante. Tra le parti in causa, Apples In Stereo, Neutral Milk Hotel e, appunto Olivia Tremor Control, che dopo un paio di mini album scremavano da centinaia di brani un affresco stordente e policromo nel quale sfilano siparietti ambient e rumoristi, acida cantabilità e marcette, Beatles che guardano a oriente misurandosi con glam e krautrock, ipotesi di Big Star alle prese con il country lisergico.
Dopo lo stralunato EXPLANATION II e il più astratto BLACK FOLIAGE, nel 1999 la compagnia si separava per ritrovarsi a metà anni 2000. Con nuovi brani in lavorazione, nel 2012 l’improvvisa morte del fondatore Bill Doss metteva purtroppo fine alla vicenda.

Yoko Ono

Approximately Infinite Universe

(Apple, 1973)

A due anni dalla pubblicazione del suo primo doppio, FLY, e in un 1973 eccezionalmente prolifico giacché la vedrà dare alle stampe ancora un altro LP ed eccellente, FEELING THE SPACE, la signora Lennon scolpisce un album monumentale in tutti i sensi. Non per la prima volta alle prese con la forma-canzone, sembra nondimeno per la prima volta totalmente a proprio agio, avendo ormai assorbito dal consorte la lezione del rock come e meglio di quanto costui non abbia appreso da lei quella dell'avanguardia. Se la voce resta assai poco convenzionale al gioco d'azzardo preferisce nondimeno il lirismo. Scegliendo di affidare le emozioni in primo luogo alle parole, APPROXIMATELY INFINITE UNIVERSE opta per una visceralità affatto diversa da quella dei suoi predecessori. Più vulnerabile, più toccante.

Orange Juice

You Can’t Hide Your Love Forever

(Polydor, 1982)

Con un altro nome, Nu-Sonics, gli Orange Juice sono già in pista sin dal 1976 e dunque da prima che il punk prenda il centro della ribalta musicale britannica. L’incendio settantasettino non sarà che un ricordo da lungi consegnato agli annali del rock quando arriveranno infine a confezionare un album, ma un’attesa pur così lunga pare in prospettiva dazio accettabilissimo per potere lasciare una traccia tanto importante. Benché per taluni il gruppo di Edwyn Collins (poi titolare di una discografia solistica di pregio) si iscriva alla storia del rock più che per questo esordio (cui i cultori più intransigenti rimproverano un’eccessiva levigatezza) per quanto combinò prima, con una manciata di singoli che si inventavano un “suono della giovane Scozia” nel quale potevano plausibilmente mischiarsi Byrds e Chic, i Velvet Underground e la Motown.

The Orb

U.F.Orb

(Big Life, 1992)

Una rivelazione il singolo *A Huge Ever Growing Pulsating Brain That Rules From The Centre Of The Ultraworld* (lungo quanto il titolo: ventidue minuti) che campionava l'oceano e Minnie Riperton. Una superba conferma l'album ADVENTURES BEYOND THE ULTRAWORLD, che in *Little Fluffy Clouds* metteva assieme Steve Reich e Richie Lee Jones. Maturo per la sigla di Alex Paterson, il capolavoro arrivava da pronostico con U.F.ORB, mammuttone di settantaquattro minuti che saliva fino in vetta alla classifica UK; un risultato che non sarebbe stato mai più raggiunto e nemmeno sfiorato. Mettiamola così: i Pink Floyd di THE DARK SIDE OF THE MOON prodotti da Lee Perry; Mike Oldfield che, come un Gregor Samsa alla rovescia, si sveglia una mattina e scopre di essere diventato Sun Ra; i Gong che calano ecstasy invece di LSD; i Tangerine Dream trapiantati a Detroit dopo essere passati da Ibiza. U.F.ORB finiva di smantellare quel muro divisorio fra rock ed elettronica ritmica tirato giù qualche mese prima da SCREAMADELICA.

Orbital

Snivilisation

(Internal, 1994)

Uno dei migliori aggiornamenti della lezione Kraftwerk uditisi nei ’90 e bel trattino di congiunzione fra generazioni di differente illuminazione lisergica, gli Orbital – due fratelli: Paul e Phil Hartnoll – arrivano alla techno passando nientemeno che per lo sbrindellato anarco-punk dei Crass: tant’è che il loro primo grande classico, *Chime*, gira proprio su un campionamento di costoro. Intruppati all’apparire alla ribalta nella scena della cosiddetta “intelligent techno”, gli Orbital in un prosieguo di carriera strepitoso fino al quarto album incluso (IN SIDES del 1996) e poi in caduta libera fino agli anni ’10, quando a sorpresa ritroveranno ispirazione e classifiche, si supereranno, con incursioni nel minimalismo classico e fughe per tangenti dal bucolico al sinfonico. Furono fra l’altro loro a scoprire Alison Goldfrapp, che in questo SNIVILISATION “björkeggia” in *Sad But True* e *Are We Here?*.

Jim O’Rourke

Eureka

(Drag City, 1999)

Jim O’Rourke simbolizza la figura dell’intellettuale anni 2000. Iperattivo e imprevedibile nel suo eclettismo, si è cimentato a fianco di Derek Bailey e Faust con l’avanguardia e un rock prefissato post e kraut ricavandone gli spunti successivamente reinterpretati nell’attività solistica. Allo scioglimento dei Gastr Del Sol vanta già numerosi lavori a proprio nome e tra questi il cameristico TERMINAL PHARMACY e l’omaggio a John Fahey di BAD TIMING. Influenze che in EUREKA sono fuse indissolubilmente con quelle di Van Dyke Parks e di Ennio Morricone, di Burt Bacharach (del quale è ripresa *Something Big*) e della Penguin Cafe Orchestra, organizzando un saggio di creatività senza freni che lascia sbalorditi per la disinvoltura con la quale sintetizza linguaggi tra loro distanti, la naturalezza di strutture spesso complesse e una dolce e svagata naïveté.

Beth Orton

Trailer Park

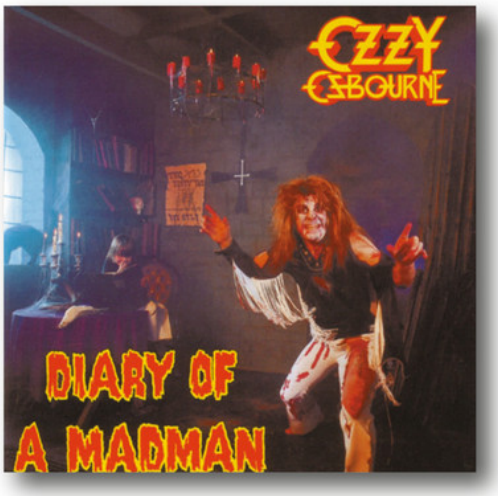
(Heavenly, 1996)

Quando sale alla ribalta con questo “esordio” (in realtà preceduto da un album uscito sul mercato giapponese), l’inglese Beth Orton sembra annunciare una nuova generazione di cantautrici capaci di intersecare l’eredità del folk anni ’60/’70, nonché il lato emotivo e “confessionale” di maestre del *songwriting* al femminile come Joni Mitchell e Carole King, con il beat sintetico degli anni ‘90. La vicinanza e le collaborazioni con personaggi all’epoca all’avanguardia nel campo dell’elettronica più pop – William Orbit e Chemical Brothers – parlano chiaro, così come i brani di TRAILER PARK, mirabilmente in equilibrio tra passato e futuro, tra malinconia e ottimismo “modernista” tipico del periodo. Il prosieguo della (parca) discografia vedrà tuttavia la Orton spostarsi in un ambito cantautorale più classico, peraltro sempre di qualità.

Ozzy Osbourne

Diary Of A Madman

(Jet, 1981)



Dopo quello che guidava (e che poi avrebbe riguidato) i Black Sabbath, e prima del discutibile (ma divertente) personaggio televisivo, è esistito un altro Ozzy Osbourne: quello di una carriera solistica che ha toccato il suo apice con i primi due album, realizzati in stretta collaborazione compositiva con il chitarrista americano Randy Rhoads. BLIZZARD OF OZZ (1980) e DIARY OF A MADMAN parlano la lingua di un hard classico e assieme moderno, meno cupo di quello dei Black Sabbath e meno aggressivo rispetto alla New Wave Of British Heavy Metal ai tempi dominante oltre che dotato di un notevole respiro melodico e di una certa autoironia. Nel marzo del 1982, durante un tour negli USA, Rhoads morirà appena venticinquenne in un incidente aereo, ponendo purtroppo fine a un sodalizio tanto ispirato quanto commercialmente proficuo.

Johnny Otis

The Capitol Years

(Capitol, 1989)

Batterista, produttore, compositore, talent scout, impresario, DJ radiofonico, presentatore televisivo, vibrafonista, cantante, predicatore, scrittore e incidentalmente padre di Shuggie: incredibilmente multiforme il talento di Johnny Otis, californiano di origini greche nato (nel 1921) Veliotes che si cambiava da adolescente il cognome perché gli pareva “che Otis suonasse più negro”. Se mai è esistito, insomma, un bianco per caso, eccolo. Gli dobbiamo le scoperte di Esther Phillips e Big Mama Thornton, Little Willie John e Jackie Wilson, Hank Ballard ed Etta James. Gli dobbiamo un

sacco di grandi canzoni, due dozzine delle quali, rese con voce granulosa e vibrante, sfilano in una raccolta capace di spaziare dal r'n'b al blues, dal rock'n'roll alla ballata sentimentale, allo scherzo.

OutKast

Speakerboxxx/ The Love Below

(Arista, 2003)

Un classico dell'hip hop, dell'hip pop, del pop. Dal frinire di grilli su fondale electro, e con citazione dei Coldcut e di Eric B & Rakim in un colpo, della *Intro* che apre SPEAKERBOXXX, che è il disco di Antwan "Big Boi" Patton, alla psichedelica *A Life In The Day Of Benjamin André* che suggella THE LOVE BELOW di "André 3000" Benjamin. Un classico e anzi due. Il primo ribadisce gli OutKast come i più plausibili emuli che i Parliament abbiano mai avuto. Il secondo mischia di tutto: jazz e indie rock, soul-folk, drum'n'bass, cameristica, Broadway. A un passo da un ritiro sabbatico che somiglia a un addio, i due di Atlanta invece di lasciare raddoppiano. In tutti i sensi: dodici i milioni di copie venduti dai cinque (con una raccolta) album precedenti, venti quelli totalizzati – nei soli USA e nel primo anno – da quest'altro.

Ozric Tentacles

Erpland

(Dovetail, 1990)

Stravagante congrega di freak cresciuti negli ambienti più *off* della Gran Bretagna degli ’80, gli Ozric Tentacles di Ed Wynne – chitarrista/tastierista e altro, nonché unico membro sempre presente – sono tuttora affascinanti sperimentatori di alternative sonore che attingono dal progressive come dal folk, dal rock come dal jazz, dalla psichedelia come dalle più diverse musiche etniche, per dar vita a un ibrido che all’assenza pressoché totale di parti vocali accoppia una vivacità e una forza interiore più uniche che rare. Nella ricca e frastagliata discografia della band, poco varia ma di qualità quasi sempre alta, spicca questo secondo lavoro, con dodici brani magnetici e avvolgenti distribuiti su due LP: una suggestiva fantasia di sapore spirituale-onirico, ma anche incisiva sul piano ritmico, sospesa da qualche parte fuori dal tempo e dallo spazio.

Jimmy Page & Robert Plant

No Quarter

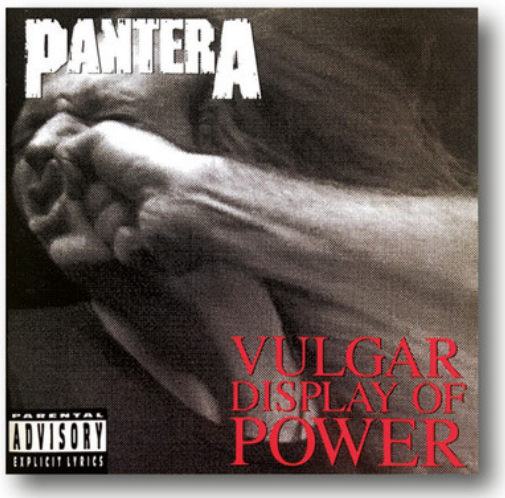
(Fontana, 1994)

La moda degli “unplugged” furoreggia e a Robert Plant giunge da MTV la proposta di realizzarne uno. Non è mica, chiedono senza crederci manco loro, che si potrebbe avere ospite Jimmy Page in qualche brano? Plant va ben oltre. Piuttosto che limitarsi a una mera riproposta dei diversi articoli acustici del catalogo Zeppelin e a qualche rivisitazione ad amplificatori spenti di quelli elettrici che meglio possono prestarsi, lo spettacolo “Unledded” li rilegge radicalmente con i cruciali apporti di un ensemble di archi, di un’orchestra egiziana, di alcuni musicisti gnawa. Verificabili su NO QUARTER, gli esiti sono superlativi, con tutta una serie di classici del Dirigibile che prendono colorature esotiche e acidissime e alcune nuove e splendide canzoni nel medesimo stile a sottolineare ulteriormente come l’operazione non abbia nulla di rétro. Né di metal.

Pantera

Vulgar Display Of Power

(Atco, 1992)

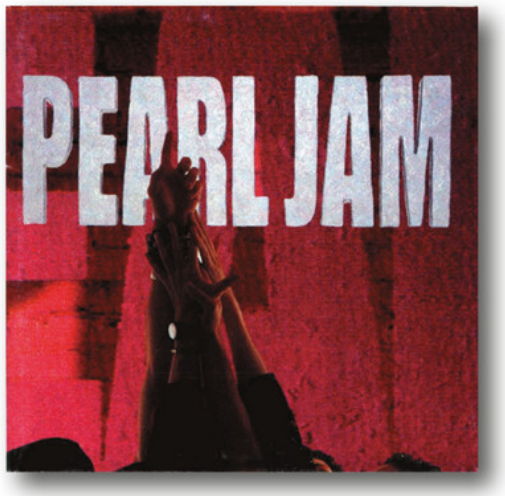


Apice del processo di metamorfosi e crescita mai interrotto a partire dagli esordi filo-glam, VULGAR DISPLAY OF POWER – un titolo, un programma, come del resto il precedente e quasi altrettanto riuscito COWBOYS FROM HELL – è uno dei più efficaci esempi di crossover tra metal e hardcore dei ’90. Musica di alto livello per lo più basata su velocità e pesantezza ma comunque ricchissima di sfumature e cambi di atmosfere, che sfila cruda e compatta segnata da riff saturi e abrasivi, da una cattiveria che a tratti si stempera in suggestive pause melodiche, dalle duttili performance canore – che comunque non lesinano in ruggiti – del carismatico Phil Anselmo. Lo si voglia o meno, buona parte del nu-metal discende dalla band texana, che qui e in altri dischi si è avvalsa dalla co-produzione dell’espertissimo Terry Date.

Pearl Jam

Ten

(Epic, 1991)



Anche se in seguito la band ha realizzato album più ispirati e complessi, l'esordio TEN è, in senso storico, la prova più importante dei Pearl Jam: per essere stato, assieme al coevo NEVERMIND dei Nirvana, il principale responsabile del boom del grunge e della scena di Seattle, per i milioni di copie vendute, per la presenza in scaletta di almeno tre inni – nonché hit planetarie – come *Alive*, *Even Flow* e *Jeremy*. Undici brani di notevole impatto, costruiti su strutture rock dense e non banali, melodie ariose nonostante le atmosfere non proprio solari e testi efficacissimi – grazie a versi toccanti, nei significati più o meno sottesi e nelle immagini poetiche – a rappresentare una generazione ferita, disillusa e talvolta allo sbando, ma in cerca di un riscatto. Il "classic rock" più caldo ed epico della prima metà degli anni '90.

Ann Peebles

The Hi Singles A's & B's

(Hi, 2002)

1968, Memphis. Colpito da un'estemporanea lettura, ascoltata in un night, di uno standard di radici spiritual, il trombettista Gene Miller presenta la ventunenne Ann Peebles a Willie Mitchell. Approdata alla Hi Records un attimo prima di Al Green, ne risulterà il contraltare femminile, anche se va detto che le milionarie vendite del Reverendo furono di un'altra categoria e dunque più importanti per le fortune dell'etichetta. E che gli inconfondibili arrangiamenti della casa, con languide orchestrazioni a contorno di una ritmica funk e del blueseggiare di tastiere e chitarre, perfetti per il

Reverendo, si riveleranno a volte eccessivi per colei che in tanti chiamano Lady Rain dal titolo della sua canzone più classica: *I Can't Stand The Rain*, sinfonietta soul tesa e sospesa, la batteria sui piatti, un organo sibilante e ottoni a incorniciare.

Shawn Phillips

Second Contribution

(A&M, 1970)

Texano di origine ma apolide e girovago (persa la madre da adolescente, il babbo scrittore di gialli lo portava in giro per il mondo), Shawn Phillips non poteva che essere un cantautore atipico. Provetto con la dodici corde e il sitar, dotato di una voce straordinaria utilizzata con senso della misura, studioso di yoga e filosofie orientali, a metà anni '60 pubblica due LP su Columbia in cui prova a non imitare Bob Dylan. Trasferitosi in Inghilterra, accompagna Donovan e con l'arrangiatore Paul Buckmaster in due anni concretizza tra Londra e Positano un trittico di raffinato prog-folk affine a Tim Buckley e Fred Neil. Incastonata tra gli altrettanto riusciti CONTRIBUTION e COLLABORATION, la dozzina di arabeschi qui estatici e là frenetici di SECOND CONTRIBUTION si incarica di consegnarlo agli annali.

Pink Fairies

Never Never Land

(Polydor, 1971)

Al principio degli anni ’70, nel quartiere londinese di Ladbroke Grove, un manipolo di freak irriducibili provava a mantenere in vita il sogno anarchico del decennio precedente. Oltre agli Hawkwind, la band più famosa uscita dall’enclave hippie di Portobello Road si chiama Pink Fairies. Le radici affondano proprio nei Sixties, dato che il gruppo nasce dalle ceneri dei Deviants, anticipatori del punk nella Londra psichedelica, ma la ricetta sonora in questo primo album è adatta ai tempi meno colorati e decisamente più nervosi che si stavano profilando: hard rock energico e compatto, con qualche lieve ballata lisergica (*Wargirl*) e allucinazioni *free-form* (*Uncle Harry’s Last Freak-Out*) di contorno. Il brano più celebre, *Do It*, anni dopo diventerà un cavallo di battaglia per un altro ribelle, Henry Rollins.

Pink Floyd

The Wall

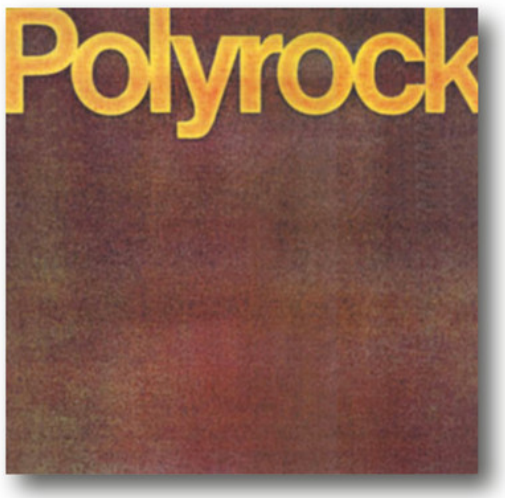
(Harvest, 1979)

Sei anni e due dischi – l'ottimo WISH YOU WERE HERE e il meno convincente ANIMALS – separano THE DARK SIDE OF THE MOON da THE WALL, undicesimo album dei Pink Floyd e loro ultima opera davvero epocale: un ennesimo *concept* ideato e fortemente voluto da un Roger Waters in cerca di esorcismi personali. Solenne, cupo e spesso persino inquietante, anche a causa dei temi apocalittici affrontati nei testi, THE WALL è lavoro di straordinaria imponenza e notevole profondità, spettacolare tanto quanto le scenografie del tour e dell'omonimo film diretto da Alan Parker: un sogno-incubo in ventisei brani – *Mother*, *Comfortably Numb* e il singolo-tormentone *Another Brick In The Wall* quelli ascritti negli annales – che nei suoi arditi equilibri di *grandeur* e minimalismo rivela anche affinità con la contemporanea new wave. Decine di milioni le copie vendute in tutto il mondo.

Polyrock

Polyrock

(RCA, 1980)

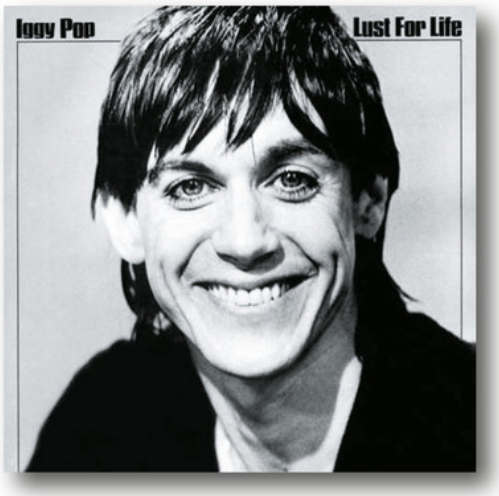


“Il 1978 fu un anno felice per la musica nuova a New York”, annotava nel 1986 il leader Billy Robertson nelle note di copertina di NO LOVE LOST, riordino di archivi per la ROIR che suggellava ufficialmente una storia chiusasi due anni prima e durata il breve arco di un lustro e qualche mese, due LP veri e propri, un mini. Non avrebbero avuto, i Polyrock, la fortuna dei nomi che cita Robertson, Patti Smith e Blondie, Television e Talking Heads, anche se la critica li coccolò sempre. Intrigante del resto il concetto di partenza: sostituire alle tradizionali influenze rock il minimalismo di Philip Glass, a tal punto colpito dall’idea da offrirsi come produttore. L’omonimo debutto coniugava con grande efficacia ritmi frenetici e melodie di memorabilità implacabile. Quasi una versione intellettuale dei B-52’s. Quasi un matrimonio fra i Kraftwerk e i Talking Heads.

Iggy Pop

Lust For Life

(RCA Victor, 1977)



Miracolosamente non ucciso dall'ottovolante autodistruttivo degli Stooges e del post-Stooges, Iggy Pop è salvato da David Bowie, che lo porta alla RCA e gli fa da padrino, sodale e *alter ego* per i suoi primi due album da solista, entrambi del 1977: più cupo e sperimentale THE IDIOT, più vivace questo LUST FOR LIFE, dove l'indole rock'n'roll del cantante – autore dei testi – sposa alla perfezione le musiche brillantemente al passo con i tempi composte dal suo mentore. Sarà il disco di maggior successo fra quelli pubblicati da Iggy Pop e rimarrà nella storia soprattutto grazie all'accattivante *The Passenger* e alla più cruda e ossessiva traccia omonima, poi immortalata nella colonna sonora di *Trainspotting*. Senza dimenticare *Sixteen*, *Some Weird Sin* e la ballata *Tonight*, reinterpetata anni dopo da Bowie assieme a Tina Turner.

Porcupine Tree

In Absentia

(Lava, 2002)

Inizialmente dediti a un sound in cui confluivano elementi psichedelici, progressive e new wave, i Porcupine Tree del non ancora vate Steven Wilson – da non sottovalutare, però, il ruolo del tastierista ex Japan Richard Barbieri – sono stati per una decina di anni e una mezza dozzina di album una band amatissima solo dai non pochi adepti e snobbata dal pubblico rock generalista. A modificare la situazione fu IN ABSENTIA, prima prova con il batterista Gavin Harrison, che senza rinnegarne i peculiari toni evocativi e malinconici rese più equilibrata e matura l'elaborata formula che aveva già preso a lasciare spazio a fiammate hard. Prima di optare per il congelamento, il gruppo avrebbe confezionato altri tre dischi di pressoché pari livello, rivelandosi influente per decine di compagini di area neo-prog e art rock.

Prefab Sprout

Steve McQueen

(Kitchenware, 1985)

Giubbotto di cuoio, sguardo deciso, a cavalcioni della Triumph con una bionda che ti posa la testa sulle spalle: nel 1985 tutti i ragazzi sensibili innamorati del pop e chiusi nella loro cameretta avrebbero voluto essere Paddy McAloon. Tutti quelli che non avrebbero voluto essere Morrissey, almeno. Certo la musica del talentuoso autore di Newcastle e dei suoi Prefab Sprout ha risentito maggiormente del passare del tempo, ma più per colpa della produzione di Thomas Dolby all'epoca esaltata come lo stato dell'arte ma invecchiata maledettamente in fretta (quelle batterie, quei riverberi sulle voci!), che per demerito delle canzoni. Perché brani come *When Love Breaks Down*, *Faron Young*, *Appetite*, *Horsin' Around* erano e restano bellissimi. Se Cole Porter fosse cresciuto in epoca new wave, forse li avrebbe scritti lui.

Pretenders

Pretenders

(Real, 1980)

Lo sguardo di Chrissie Hynde, inguainata nella giacca rossa da motociclista sulla copertina del disco di debutto del suo gruppo, chiarisce chi capeggi la gang. Era lei la leader indiscussa dei Pretenders, ma gli ometti (il chitarrista James Honeyman-Scott e il bassista James Farndon, poi fatti fuori il primo dalla cocaina e il secondo dall'eroina, oltre al fedele batterista Martin Chambers) le reggevano lo strascico senza umiliarsi troppo, essendo fior di musicisti. Le canzoni dirette e accattivanti della Hynde e dei suoi accoliti erano figlie dei Rolling Stones così come del '77 e dei ritmi pazzi della new wave: energia allo stato puro, che a tratti lascia comunque emergere una romantica vulnerabilità tutta femminile; come nella cover di *Stop Your Sobbing*, vecchio pezzo dei Kinks del futuro marito Ray Davies.

The Pretty Things

Get The Picture?

(Fontana, 1965)

Sostanzialmente, due cose accomunano Pretty Things e Rolling Stones: la presenza del chitarrista Dick Taylor in un'effimera versione dei secondi e l'aver strapazzato a dovere Chuck Berry, blues e r'n'b. Erano dei punk *ante litteram*, Taylor e il cantante Phil May, tipi al cui confronto Jagger e Richards facevano quasi la figura delle educande; prova ne sia che di successo ne raccolsero poco sia il ruspante esordio omonimo che EMOTIONS del 1967, più rifinito e pop. Nel mezzo vedeva la luce il frastornato deragliare di GET THE PICTURE?, che aggiungeva alla ricetta di cui sopra un surplus di istintività porgendo i saluti al beat e annunciando la psichedelia che scalpitava dietro l'angolo. Illuminante in tal senso il titolo di un singolo d'epoca ripescato con altri cinque brani dalla ristampa in CD del 2009: *LSD*.

Primal Scream

XTRMNTR

(Creation, 2000)

Una volta indicato il futuro con SCREAMADELICA, nei Primal Scream qualcosa si intoppa. Gli anni seguenti sono segnati da eccessi e dal classicismo rock di GIVE OUT BUT DON'T GIVE UP, dal quale Bobby Gillespie e soci escono rimescolando l'organico e le carte con il claustrofobico dub di VANISHING POINT ed entrando a tutta velocità nel terzo millennio. Lanciato su un'immaginaria autostrada che congiunge Detroit a Berlino, XTRMNTR approfondisce le influenze krautrock della band, indicandone il cordone ombelicale esteso alla techno e facendo sanguinare le orecchie con *Swastika Eyes*, smontando il Miles Davis della

svolta elettrica in *MBV Arkestra (If They Move Kill 'Em)* e mandando al tappeto con le frustate di *Insect Royalty* e *Blood Money*. Come sempre, restando in bilico tra omaggi alla tradizione e un audace superamento della stessa.

Procol Harum

Procol Harum

(Regal Zonophone, 1967)

Pazzesco a dirsi: nella stampa originale britannica del primo LP dei Procol Harum non venivano inclusi i due brani che in quello stesso anno avevano regalato al gruppo una fama subitanea ed enorme e pazienza per la solenne e dolcissima, e con un che di minuetto, *Homburg* ma… *A Whiter Shade Of Pale*? Melodia inconfondibile disegnata dall'organo liturgico di Matthew Fisher e presa in prestito (diciamo così) dal leader Gary Brooker da Johann Sebastian Bach, per la precisione dalla sua *Aria sulla quarta corda*. Rimasta per beffardo contrappasso la canzone di gran lunga più celebre del quintetto londinese, figura in tutte le edizioni successive di PROCOL HARUM e impreziosisce ulteriormente un disco per il resto comunque intrigante nel suo mischiare Beatles e British blues, vaudeville e psichedelia. Il progressive già dietro l'angolo.

Prodigy

The Fat Of The Land

(XL, 1997)

Pionieri della sottocultura rave, i Prodigy di Liam Howlett (tastiere, programmazioni), Keith Flint (voce) – scomparso nel marzo 2019 – e Maxim (voce) hanno offerto il meglio di sé nel periodo del secondo album MUSIC FOR THE GILTED GENERATION (1994) e di questo terzo capitolo, un *blockbuster* venduto in dieci milioni di copie salito fino in cima alle classifiche UK e USA. Musica ovviamente da ballo, la techno del gruppo inglese, ma suonata con un piglio punk che le consentì di far breccia anche nei cuori (e soprattutto nelle pance) di molti rocker: ok, benché qualche chitarra ci sia a regnare sovrana è l'elettronica, ma come resistere alla devastante, trascinante energia di singoli come *Firestarter*, *Breathe* e il controverso *Smack My Bitch Up*, che hanno segnato un'epoca e reso il big beat un fenomeno mainstream persino al di là dell'Atlantico?

The Psychedelic Furs

Forever Now

(CBS, 1982)

Produtti dell'esperto e geniale Todd Rundgren, i Psychedelic Furs superano la prova del "difficile terzo album" con dieci brani quantomai intensi e suggestivi, nei quali l'energia del rock e le raffinatezze di un pop ombroso e sottilmente inquietante si incontrano in un *mélange* che, pur vantando una sua spiccata personalità grazie anche alla voce magnetica e inconfondibile di Richard Butler, evoca a seconda dei casi i fantasmi di Velvet Underground, David Bowie e Roxy Music. Impreziosito da capolavori come *President Gas* e *Love My Way*, FOREVER NOW è l'apice della parabola evolutiva della band britannica, allontanatasi dai suoni più spigolosi dei primi due 33 giri ma non ancora persa negli eccessi di artificiosità dei dischi successivi. Uno dei documenti più significativi e brillanti di quel "non-genere" battezzato new wave.

Question Mark & The Mysterians

96 Tears

(Cameo, 1966)

Chi era il "question mark" che negli anni '60 guidava uno dei più famosi gruppi chicani di sempre? Dietro al punto interrogativo e ai perenni occhiali da sole si celava tale Rudy Martinez, che nel 1965 insieme ad altri adolescenti di origine ispanica formava i Mysterians in quel di Flint, Michigan. L'anno successivo azzeccheranno il pezzo che vale una carriera: *96 Tears* l'hanno ascoltata tutti, almeno una volta nella vita. Era e rimane un brano irresistibile, con quel Farfisa che farebbe muovere i sassi e il rantolo jaggeriano del buon Rudy a raccontare le troppe lacrime versate per amore. Infinite cover e svariate imitazioni certificano lo status mitico della canzone, ma in questo disco ci sono altre undici ballabilissime e ipnotiche pepite garage. In pratica, la versione "light" dei Seeds.

Redskins

Neither Washington Nor Moscow…

(London, 1986)

Strani indiani metropolitani, questi "pellerossa" guidati dall'ex giornalista musicale Chris Dean. Un trio di skinhead trotzkisti che in piena era thatcheriana rivendicano le ragioni dell'internazionalismo socialista. Equamente distanti, come spiega il titolo di questo loro esplosivo esordio a 33 giri, da Washington e da Mosca, ovvero due facce della stessa medaglia di oppressione e di ingiustizia. Un "comunismo del cuore", le cui ragioni vengono fatte valere a colpi di tambureggiante musica nera (benché la pelle dei tre, più che rossa, sia bianchissima). Fossero venuti alla ribalta qualche anno più tardi probabilmente

avrebbero scelto come linguaggio d'elezione quello dell'hip hop; qui a farla da padroni sono invece soul e r'n'b. Al di là dello stile musicale, comunque, l'invito a *kick over the statues* è sempre valido, ora come allora.

Eli "Paperboy" Reed

Roll With You

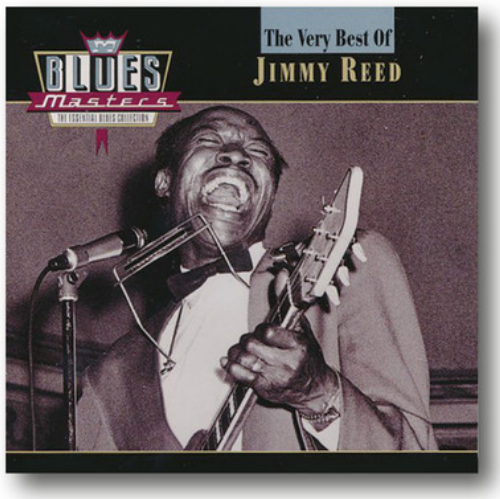
(Q Division, 2008)

Impossibile non cadere in un equivoco ascoltando per la prima volta ROLL WITH YOU senza nulla sapere dell'artefice: che si tratti della ristampa di un qualche oscuro classico dei '60. Complice una grafica di copertina bella quanto rétro. Complice una foto che non dà certezze sull'etnia dell'artista. Complici naturalmente la produzione vintage e quanto si ascolta. Solo in un aspetto e dopo lunga frequentazione quello che era il secondo album di questo giovanotto figlio di un critico musicale svela di essere un prodotto degli anni 2000: nel suo caratterizzarsi non per la predominanza di uno stile bensì per la coesistenza di tante influenze. Ci senti dentro il blues ma in una sofisticata lettura alla Sam Cooke, ti imbatti in James Brown come in Otis Redding, qui sei convinto di essere alle prese con Bobby Bland e lì non hai dubbi: è Rufus Thomas.

Jimmy Reed

Blues Masters: The Very Best Of

(Rhino, 2000)



Bravissimo a complicarsi la vita questo bluesman, già alcolista conclamato quando trentenne, nel 1955, piazzava per la prima di innumerevoli volte un suo disco (*You Don't Have To Go*) nella Top 20 dei singoli R&B e da un anno epilettico senza saperlo (le frequenti crisi saranno a lungo scambiate per attacchi di delirium tremens) quando nel 1958 sempre su Vee-Jay debuttava a 33 giri con I'M JIMMY REED, primo di una decina di LP di consistenza sorprendente e rara per il blues a cavallo fra '50 e '60. Ma il Jimmy Reed essenziale per i non collezionisti è racchiuso in gran parte (diciassette tracce) in questa fenomenale raccolta. Qui il Jimmy Reed bravissimo a mantenere invece semplice il suo blues e per questo incredibilmente influente su una generazione di ragazzini bianchi: tali Rolling Stones, Yardbirds, Animals, Them. Per limitarsi ai più famosi.

Lou Reed

Rock'n'Roll Animal

(RCA Victor, 1974)

È un uomo con lo sguardo da serpente quello che sale sul palco dell'Howard Stein Music di New York, il 21 dicembre del 1973. Lo sguardo di chi si sente perduto proprio nel momento in cui sembrerebbe avere finalmente in pugno il mondo. Lou Reed è reduce dal successo commerciale di TRANSFORMER e da quello artistico di BERLIN, sta assaggiando per la prima volta il frutto proibito della fama – peggio di qualsiasi droga – e chissà cosa gli passa per la testa in quel momento. Forse è anche un gesto di sfida e di rivincita, quello di gettare in faccia al pubblico vecchi classici dei

Velvet Underground riletti in modo esplosivo. Robetta come *Sweet Jane*, *Heroin, White Light White Heat*, la catartica *Rock'n'Roll*. Come a dire, "ecco quello che vi eravate persi, bastardi". Uno dei dischi dal vivo più sull'orlo dell'abisso che si siano mai registrati.

Refused

The Shape Of Punk To Come

(Burning Heart, 1998)

Parafrasare il titolo di uno dei più iconici capolavori di Ornette Coleman poteva sembrare una sbruffonata, specie per una band della periferia dell'impero rock (Umeå, Svezia) che con i due precedenti album non aveva certo raccolto grandi consensi. Sul momento, quasi nessuno capì quanto la missione dei ragazzi – contaminare l'hardcore con elettronica, jazz e post-punk, opponendosi al generale appiattimento nei soliti cliché che ne aveva di fatto soffocato lo spirito ribelle – fosse meritevole di plauso, con conseguente scioglimento pochi mesi dopo l'uscita. A breve, però, i Refused presero giustamente a essere considerati geniali innovatori; oggi, THE SHAPE OF PUNK TO COME – eloquente la "postilla": A CHIMERICAL BOMBINATION IN 12 BURSTS – ha un posto fisso tra i dischi punk più influenti e ispirati di sempre.

R.E.M.

Fables Of The Reconstruction

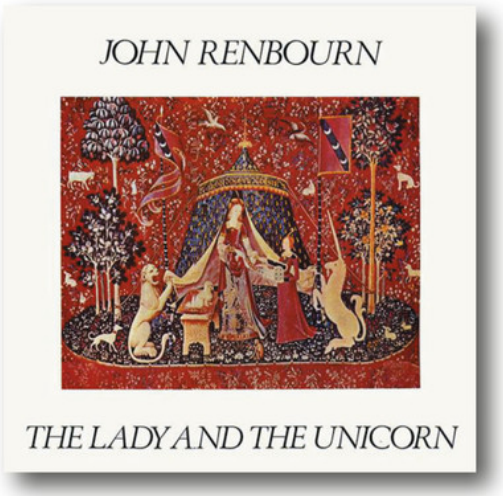
(IRS, 1985)

Ventisettesimo nella classifica di “Billboard”, trecentomila le copie vendute: paragonati ai numeri che saranno di un OUT OF TIME, di un AUTOMATIC FOR THE PEOPLE, di un MONSTER, possono parere poca cosa quelli di RECKONING, LP numero due per il combo di Athens. Per il mercato indie americano di metà ’80 erano però enormi. Abbastanza da produrre una piccola rivoluzione nell’industria discografica (e preparare quella grande di NEVERMIND). Abbastanza da mettere sotto pressione un gruppo che però si sentiva sfidato soprattutto dagli imitatori spuntati come funghi. Soluzione del problema: fare un album che suonasse il meno possibile “alla R.E.M.” anche affidandosi a Joe Boyd, produttore che dai ’60 ai primi ’70 aveva lavorato soprattutto con artisti inglesi come Fairport Convention, Nick Drake, Incredible String Band e John Martyn. Ne risultava un prodigio di folk-rock fuori da ogni schema e figurarsi revival, per l’arditezza delle soluzioni ritmiche, per l’estro degli arrangiamenti. Trasparente come cristallo, ma con la grassa concretezza della terra più fertile.

John Renbourn

The Lady And The Unicorn

(Transatlantic, 1970)

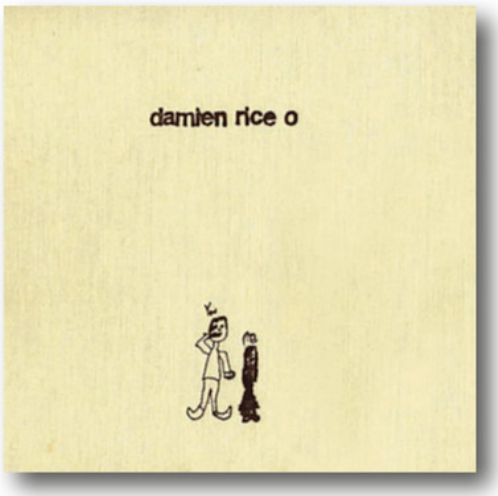


Nel folk britannico a cavallo tra ’60 e ’70 era presente un certo sapore d’antico, che affondava le radici addirittura nelle ballate del Medioevo e negli stornelli del Rinascimento. In questo disco completamente strumentale John Renbourn porta tali tendenze al loro logico compimento, trasportando l’ascoltatore in una mitica Albione trecentesca, reincarnazione di un trovatore di corte al tempo degli hippie.
I suoi ricami acustici, magistralmente contrappuntati da viole, violini, percussioni e glockenspiel (nel gruppo che lo accompagna sono presenti Terry Cox, allora suo compagno nei Pentangle, e Dave Swarbrick, straordinario violinista dei Fairport Convention) profumano di jazz e al contempo rileggono la tradizione folklorica con rispetto e una sensibilità “progressiva” decisamente figlia del suo tempo.

Damien Rice

O

(14th Floor, 2003)



Produzione sporadica, quella di Damien Rice successiva all'esordio. Può darsi che abbia smarrito la sua musa, ma è anche possibile che si sia sentito schiacciato dal peso di questo disco. Perché dare un seguito a tale meraviglioso crogiolo di sentimento, fragilità a nervi scoperti e devastante malinconia è impresa che taglierebbe le gambe a chiunque. Quanti inverni del cuore hanno scaldato canzoni come *Delicate*, *The Blower's Daughter*, *Cannonball* o *Amie*. Ballate capaci di lenire e confortare, eppure fatte di niente: voce, chitarra, un controcanto femminile (quello di Lisa Hannigan), poche percussioni e archi piazzati solo dove servono. Avrebbe potuto diventare un Leonard Cohen per i 2000, Damien Rice, ma ha preferito l'arte dello svanire. Queste canzoni, al contrario, rimarranno per sempre.

Keith Richards

Talk Is Cheap

(Virgin, 1988)

"Difficile trovare qualcosa di più *primitive cool* di TALK IS CHEAP", sentenziava "Rolling Stone" nella sua recensione del primo album di Keith Richards. La citazione perfida del disco di Mick Jagger dell'anno prima allude alla differenza negli approcci dei *glimmer twins*: tanto pulitino e mainstream Mick, quanto genuinamente "garage", funk, disordinato e sporco Keith. Era il periodo in cui i due non si parlavano, l'unico in cui si è pensato che il fascicolo Stones potesse chiudersi davvero, e forse questo lavoro imperfetto (a tratti si ha l'impressione di una serie di riff in cerca di una canzone) ma vitale e appassionato è servito come

valvola di sfogo per il chitarrista, che ha sempre e solo avuto le Pietre nel cuore. Tanto che nei successivi trent'anni pubblicherà soltanto altri due album a suo nome.

Rodan

Rusty

(Quarterstick, 1994)

Assieme agli Slint, anch'essi di Louisville (Kentucky), i Rodan forgiano una personale idea di post-rock ponendosi su un piano ancora più "cult". Arrivare un lustro dopo i concittadini non ha impedito ai chitarristi Jason Noble e Jeff Mueller (in seguito nei June Of '44), alla bassista Tara Jane O'Neil (poi attiva come solista) e al batterista Kevin Coultas di lasciare il segno con un suono spigoloso e ansiogeno che genererà decine di imitatori. Presa la ragione sociale dallo pterodattilo del film *Godzilla*, prima di sciogliersi a fine 1994 riuscivano a pubblicare un unico album, più che sufficiente a garantire gli annali con tese riflessioni cameristiche (*Bible Silver Corner*), compatte arditezze strutturali (la lunga *The Everyday World Of Bodies*) e assalti art-punk (*Shiner*) riassunti dall'esaltante *Tooth Fairy Retribution Manifesto*.

The Rolling Stones

England’s Newest Hit Makers

(London, 1964)

Dalla prima all’ultima nota questo album è la personale visione del Mito Americano di cinque ragazzi inglesi innamorati della cultura nera. Personale, appunto: consci dell’inutilità del proporne versioni fotocopia, i Rolling Stones fanno loro il materiale ripreso con un apparentemente impossibile miscuglio di arroganza e umiltà. A loro agio sui veloci rock’n’roll di Chuck Berry (*Route 66*, *Carol*) così come sul più sferragliante blues elettrico (*I Just Want To Make Love To You*, *I’m A King Bee*) o su un r’n’b spruzzato di funky (*Walking The Dog*), convincono appieno anche quando battono i sentieri di un soul ora struggente (*Honest I Do*), ora lascivo (*You Can Make It If You Try*). Gli stessi questi ultimi, incrociati a quelli di un pop dall’ironia postmoderna, che percorre l’unico brano firmato Jagger/Richards, *Tell Me*: promessa di grandi cose a venire che a brevissimo arriveranno.

Max Romeo

War In A Babylon

(Island, 1976)

Max Romeo si trova nel 1969 nell'inattesa condizione di eroe della scena skinhead inglese quando un suo singolo viene bandito dalla BBC e ciò nonostante irrompe nei Top 10. Si intitola *Wet Dream*, "sogno bagnato", e il lettore avrà inteso quale sia l'argomento. Di questo successo lui un po' si vergogna, il che non gli impedisce di cercare – invano – la replica con canzoni al pari esplicite come *Mini Skirt Vision* o *Pussy Watch Man*. È in realtà una parentesi e i peana alla figa vengono presto sostituiti dall'impegno religioso e politico. Non precisamente materiale per il mercato britannico e il pubblico del rock che, i primi fuochi del punk che divampano, riscoprono il nostro eroe nel 1976 grazie a questo LP prodotto da Lee Perry. È uno degli album più classici della storia del reggae, esempio da manuale di suono roots temperato da un'enfasi gospel.

The Ronettes

Be My Baby: The Very Best Of

(Legacy, 2011)

Be My Baby è una di quelle canzoni il cui posto nell'empireo della storia del pop non può essere messo in dubbio da nessuno. E non solo perché è il brano che ha fatto vedere la luce a Brian Wilson, o perché rappresenta l'epitome del maestoso Wall Of Sound innalzato da Phil Spector. In quei due minuti e quarantuno secondi è condensata tutta la magia della musica che accompagna sogni e pulsioni dei teenager, a qualunque generazione appartengano. Ma in questa antologia del gruppo vocale di Spanish Harlem formato da Veronica Bennett (diventata poi Ronnie Spector in seguito

all’infelicissimo matrimonio con il produttore), dalla sorella Estelle e dalla cugina Nedra Talley è tutto un susseguirsi di gioielli melodici, da *Baby I Love You* a *Walking In The Rain*, da *Do I Love You?* a *I Can Hear Music*.

The Roots

Phrenology

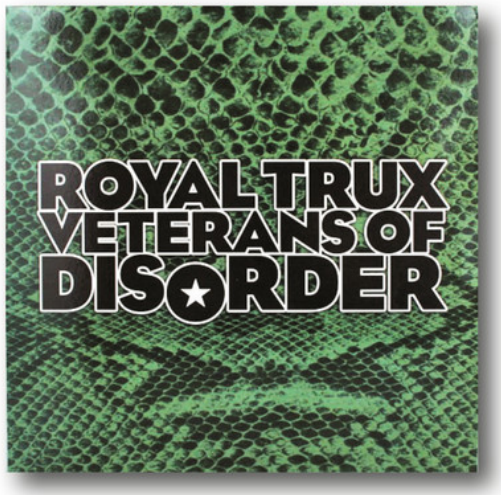
(MCA, 2002)

Fin da origini datate 1987 (ma il primo album arriverà solo nel 1993), i Roots non hanno mai rinunciato a una strumentazione canonica. Non solo per questo tuttavia sono fra le posse più originali della storia dell’hip hop. Fatto è che risulta peculiare un fare confluire nel genere una gamma di riferimenti vastissima che in PHRENOLOGY, quinto di a oggi quattordici album in studio (tre in collaborazione: con John Legend, Betty Wright ed Elvis Costello) va dall’ hardcore punk di *!!!!!!!* all’omaggio a Gil Scott-Heron *Something In The Way Of Things (In Town)*, dalla funkadelia di *Water* alla hip-house di una traccia fantasma. Passando per tanto nu-soul che ha contribuito alla lunga a farne il loro secondo disco più venduto di sempre. Solo in tralice un po’ di quel jazz che all’altezza di un primo capolavoro (1995) chiamato DO YOU WANT MORE?!!!??! impregnava la musica del gruppo.

Royal Trux

Veterans Of Disorder

(Drag City, 1999)



Jennifer Herrema e Neil Hagerty sono stati tra i più credibili eredi spirituali dei Rolling Stones. Al di là delle sregolatezze e della passione per le droghe, la coppia (a lungo anche nella vita) ha perfezionato nei Royal Trux una centrifuga di anni ’60 e ’70, di rumorismo e free jazz, di psichedelia e hard rock. Cinici e creativi, dapprima i due saldavano il conto con i Pussy Galore da cui proveniva Neil per poi lanciarsi con disinvoltura in una visionaria follia, raccogliendo canzoni dalle strutture più compiute ma in ogni caso “devianti”. Dopo un conflittuale soggiorno alla Virgin serravano le fila in questo capolavoro, nel quale stringatezza e sperimentazione dialogano serrate e più che altrove nel riff di *Waterpark* e nel glam da bassifondi di *Second Skin*, nella sghemba *The Exception* e nella tetra epopea *Blue Is The Frequency*.

The Runaways

The Runaways

(Mercury, 1976)

Monellacce! Più che la libido maschile che avrebbero voluto titillare non perdendo occasione di esibire gli strumenti a corda come – ahem – prolungamenti fallici e cantando versi aulici tipo “sono la cagna con la chitarra bollente” (da una programmatica *I Wanna Be Where The Boys Are*), le Runaways suscitano oggi una gran tenerezza. E a dire il vero la inducevano anche allora, tozze, sgraziate e insomma bruttine com’erano e come solo le diversamente maggiorenni possono essere. Ma le canzoni? Rock stradaiolo nutrito a pop, hard e glam, cuoricini divisi fra il David Bowie versione Ziggy Stardust e i Kiss, con in repertorio cover dei Velvet Underground e dei Troggs, un sacco di materiale co-firmato dal pigmalione Kim Fowley ma anche un tot di brani interamente autografi assolutamente apprezzabili nell’ambito dei canoni di riferimento.

Todd Rundgren

Something/Anything?

(Bearsville, 1972)

SOMETHING/ANYTHING? è prisma che magnifica i pregi della scrittura dell'autore mimetizzandone i difetti. Di rado il nostro uomo è riuscito a resistere alla tentazione di infiorettare, per dire, una splendida ballata pianistica cui l'asciuttezza avrebbe assai donato con cori debordanti, ottoni, sintetizzatori a palla, un assolo di elettrica sulle righe. Prendere o lasciare. Con questo doppio è il caso di prendere. Vi porterete a casa fantasmi di Beatles tardi, pop jazzato alla Steely Dan e intriso di r'n'b alla Little Feat, scorci di immaginarie operette musicate da Van Dyke Parks, soul ironico alla Hall & Oates, psichedelia eccessiva, rock-blues gonfio di anabolizzanti, spericolati incroci fra Isaac Hayes e Jackson Browne. Roba che solo a Todd Rundgren sarebbe potuta venire in mente. "A wizard, a true star", come recita il titolo del suo secondo LP più bello.

Otis Rush

Mourning In The Morning

(Cotillion, 1969)

Quel che si dice un singolo di esordio eccezionale: nel 1956 il ventiduenne Otis Rush, cantante e chitarrista di Philadelphia trapiantato a Chicago, pubblica per la locale Cobra la sua versione di *I Can't Quit You Baby* di Willie Dixon. Interpretato a piena gola, caratterizzato da un sound amplificato a massimo volume, potente e lancinante, il brano è un successo istantaneo e la sua influenza si riverbererà su tutto il blues elettrico, fino alle sue propaggini britanniche e alla mutazione in hard, attuata dai Led Zeppelin in un primo LP in cui il pezzo è ripreso. Quel che si dice un album di esordio eccezionale: Rush, che dopo la chiusura della Cobra non ha realizzato che qualche sparso 45 giri, riesce soltanto nel 1969 a tagliare il traguardo di un primo LP che, bistrattato all'epoca, appare oggi un capolavoro del blues più felicemente contaminato da soul e funk.

Klaus Schulze

Irrlicht

(Ohr, 1972)

Come Konrad Schnitzler, Klaus Schulze soggiorna nei Tangerine Dream il tempo che ci va a congegnare ELECTRONIC MEDITATION e allo stesso modo, una volta lasciato Edgar Froese alla guida dell'astronave berlinese, si impegna brevemente in una seconda e al pari capitale esperienza di gruppo, lui con gli Ash Ra Tempel, contribuendo all'omonimo esordio (tornerà transitoriamente nel 1973, partecipando alle registrazioni di JOIN INN). Stancatosi di stare seduto dietro una batteria, acquista un synth, allestisce uno studio e in tre settimane eterna quella che il sottotitolo dice una "Sinfonia quadrifonica per orchestra e macchine elettroniche". La prima, bravo chi la sente. Le seconde materializzano lande gotiche colmate dal suono di cerimonie liturgiche. Dopo un quasi altrettanto ispirato BLACK DANCE (1974), Schulze riuscirà purtroppo ad annoiare quanto l'ex socio Froese.

Scorn

Vae Solis

(Earache, 1992)

L'esatto contrario dell'ipercinetico suono del grind, di cui i Napalm Death del batterista Mick Harris furono gli esponenti più autorevoli? Quello esasperantemente lento e a suo modo al pari terroristico del gruppo successivo di Harris, gli Scorn. Un altro tipo di musica per ambienti: diciamo per ospedali psichiatrici. Un dub spettrale, narcotico, che rinuncia completamente alle radici reggae optando piuttosto per livide trame post-industrial, evoluzione ultima del Pop Group come dei P.I.L. del METAL BOX. Siamo ai confini fra certo post-rock, se "post-" sono più i Main che i Tortoise, e certa sperimentazione elettronica. Primo e meglio focalizzato di una serie di album con il torto di iterare eccessivamente schemi inizialmente rivoluzionari, VAE SOLIS resta opera scostante ma non aggirabile.

Screaming Trees

Buzz Factory

(SST, 1989)

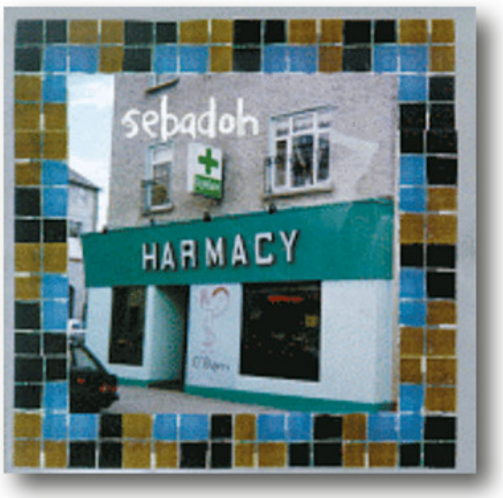
Per gli Screaming Trees, il 1988 è un anno intensissimo. Troppo, tant'è che vanno in crisi e il bassista Van Conner li lascia per alcuni mesi, sostituito da Donna Dresch. Con questo organico e con Vic Makauskas in regia in luogo di Steve Fisk, i ragazzi di Ellensburg registrano un album il cui master va perduto in un passaggio di proprietà dello studio. Sembra un segno del destino. Il cantante Mark Lanegan, il chitarrista Gary Lee Conner e il batterista Mark Pickerel si adeguano e, con Van Conner di nuovo in squadra e Jack Endino al mixer, si mettono a lavorare ex novo. Il risultato è uno dei dischi più intensi dei tardi '80, ispiratissimo nel suo

pasticcio ormai D.O.C. di psichedelia, punk e hard rock. Non avessero scritto che *Where The Twain Shall Meet* e *Black Sun Morning*, gli Screaming Trees meriterebbero comunque una citazione nella storia del rock.

Sebadoh

Harmacy

(Sub Pop, 1996)



Dura la vita all'ombra di un altro talento, peggio se dispotico. Non ditelo a Lou Barlow, uscito dai Dinosaur Jr. per contrasti con J. Mascis ma svelto a fare da sé con i Sebadoh e acquisire coscienza dei propri mezzi grazie all'arrivo in squadra di Jason Loewenstein, tramutando la frammentaria bassa fedeltà dei primi lavori in un indie rock parente stretto dei Pavement. Come a ricordare che due teste sono meglio di una, Lou – (iper)attivo anche con gli estremisti Sentridoh e i più lineari Folk Implosion – focalizzava con ulteriore sicurezza il suo brillante, entusiastico artigianato in HARMACY, di poco preferibile al precedente BAKESALE per la maggiore unità dell'insieme e brani come *Ocean*, *Willing To Wait* e *Beauty Of The Ride*, che si guadagnano la via per la mente e il cuore con discrezione e una certa dose di autoironia.

The Seeds

The Seeds

(GNP Crescendo, 1966)

Anche se in questo loro esordio c'è molto di più, per scolpire il nome dei Seeds tra i miti del Sixties punk basterebbero l'incalzante e ruvida *Pushin' Too Hard* e la torbida ballata *Can't Seem To Make You Mine*, non a caso facciate A dei primi due singoli pubblicati dall'ensemble. Forte di un suono essenziale e nient'affatto incline alle sdolcinatezze ai tempi imperanti nell'assolata California che l'aveva vista nascere, la band dello stravagante ma ispirato Sky Saxon – irresistibile presenza scenica e approccio canoro tra grinta e perversione – ha concepito un brillante adattamento in chiave garage di certo beat/r'n'b sporco e peccaminoso, che grazie anche ai marcati accenti black e all'insinuante organo di Daryl Hooper sarà una sorta di prova generale per quello dei Doors. Forse anche poveri, ma *bellissimi*.

Sepultura

Roots

(Roadrunner, 1996)

Uno dei vertici creativi del metal dei '90, ammesso che un'etichetta limitata come metal abbia senso per una musica che tenta – con successo – di legare assieme truculenze di scuola thrash e radici (appunto!) della cultura indigena brasiliana. Brasiliani sono ovviamente pure i Sepultura, che con questa loro quarta prova realizzano un'opera estrema e geniale giocata sul filo (del rasoio) di una tribalità apocalittica sottolineata dalla voce spaventosa di Max Cavalera. Grido disperato e agghiacciante, quello di ROOTS, derivato da una catarsi personale e non da una mera scelta artistica. Non c'è dunque da stupirsi che, dopo averlo

lasciato ad echeggiare, il gruppo si sia separato dal suo *frontman* e leader: album così lasciano tracce indelebili su chi li realizza oltre che su quanti li ascoltano.

The Shadows Of Knight

Dark Sides – The Best Of

(Rhino, 1994)

Impossibile scegliere uno dei due "veri" album degli Shadows Of Knight da Chicago – GLORIA del 1966 e BACK DOOR MEN dell'anno dopo – senza far torto all'altro. Dapprima consacrati alla rilettura *garagista* del r'n'b, e quindi orientatisi verso uno stile sempre acidulo ma più sofisticato (meglio soprassedere sull'ultima fase, semi-apocrifa, di orientamento pop), Jim Sohns e soci sono stati una bella realtà, pur essendo più che altro una cover band: le loro riletture di *Oh Yeah* (Bo Diddley), *I Got My Mojo Working* (Muddy Waters), *You Can't Judge A Book* (Willie Dixon) o della classicissima *Gloria*, così come riusciti brani autografi quali *Dark Side*, *It Always Happens That Way* e *I'll Make You Sorry* – tutti in questa raccolta della sempre ottima Rhino – lo provano al di là di ogni dubbio.

The Shangri-Las

Myrmidons Of Melodrama

(RPM, 2002)

Le prime cattive ragazze del pop e non fosse che per questo le Shangri-Las meritano la leggenda di cui la loro storia è circonfusa. Adolescenti bianche bruttine e sboccate, irrompevano nelle classifiche sia americane che britanniche nel 1964, con *Leader Of The Pack*, brano immediatamente assunto a classico immortale della canzone e della cultura giovanili. La tragica storia di tal Jimmy, ragazzo respinto che muore in un incidente motociclistico, negli Stati Uniti arrivava al numero uno e delineava uno stile melodrammatico cui le quattro ragazzacce si manterranno fedeli, aggirandosi in un arco stilistico compreso fra un rozzo beat e orchestrazioni con pretese di raffinatezza. Ascesa fulminea, due anni di successi e altrettanto fulminea scomparsa dalle scene, resa definitiva dalla morte di una di loro nel 1971, appena ventitreenne.

The Shins

Chutes Too Narrow

(Sub Pop, 2003)

Nel marasma di guitar band indipendenti che hanno concesso al power pop una seconda (terza? quarta?) vita negli anni ’90 e nel decennio successivo, gli Shins da Albuquerque spiccano per qualità compositive, corposo suono d’assieme, freschezza e positività. Tutte doti già messe in mostra nell’esordio OH, INVERTED WORLD e qui portate a un livello di pura perfezione pop. Ma a ben vedere l’arma segreta di James Mercer e soci non era tanto la capacità di scrivere classici istantanei come *Saint Simon*, *So Say I* o *Kissing The Lipless*, quanto quella di infiltrare sotto la superficie gioiosa

profonde venature di malinconia e rimpianto. Melodie perciò agrodolci, quelle degli Shins, godibili a più livelli di lettura e di ascolto. Il trucco del miglior pop di sempre, dai Beatles agli XTC passando per i Big Star.

Silver Apples

Silver Apples

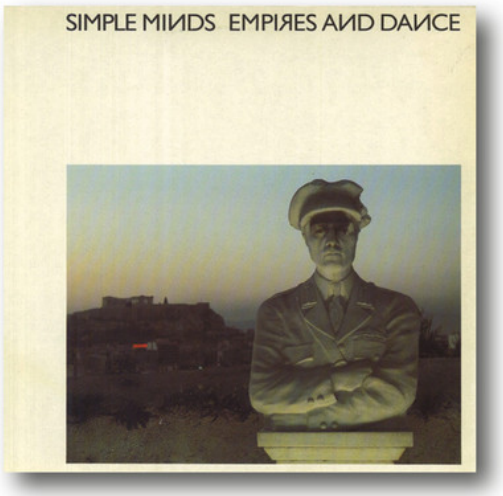
(Kapp, 1968)

“Play twice before listening”: è questa bizzarra avvertenza a introdurre al primo LP dei newyorkesi Silver Apples. Ai contemporanei, Simeon Coxe e Dan Taylor sembrarono probabilmente degli alieni, con il primo al comando di uno strumento formato da nove oscillatori e ottantasei controlli e il secondo alle prese con una batteria di tredici tamburi, quattro cimbali e altre percussioni con cui sviluppava “un sistema di pulsazioni dalle cadenze matematiche, creando sia Ritmo che Melodia”. L’invito a lasciare scorrere il disco un paio di volte prima di *ascoltarlo* è allora sensato. La familiarità porta comprensione e subito dopo rispetto. Se ne accorsero in pochi (i Suicide senz’altro), ma Coxe e Taylor furono i primi a introdurre organicamente l’elettronica nel rock.

Simple Minds

Empires And Dance

(Zoom, 1980)

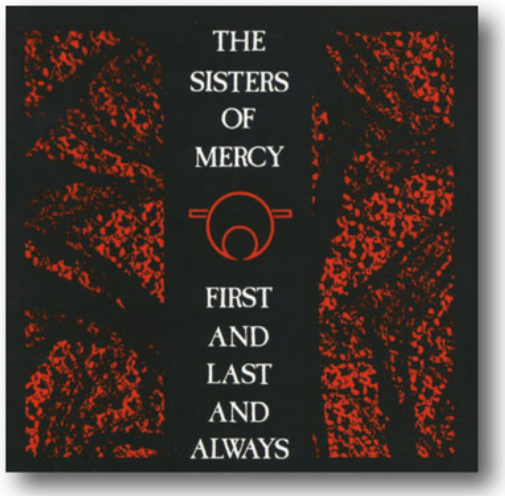


Scozzesi di Glasgow, i Simple Minds del cantante Jim Kerr e del chitarrista Charlie Burchill hanno superato i quattro decenni di carriera non senza scivoloni ma rimanendo più o meno fedeli all'idea stilistica elaborata già negli ultimi '70, quella di un rock epico e raffinato con le radici nel post-punk che non disdegna di intrattenere rapporti con il pop e la dance. Artisticamente parlando, la fase migliore è stata quella della prima metà degli '80 che ha avuto come vertice NEW GOLD DREAM (81-82-83-84). A inaugurarla fu proprio questo EMPIRES AND DANCE, nel quale il gruppo non si era ancora fatto prendere la mano dall'indole enfatica e della tendenza a guardarsi un po' troppo allo specchio; giocate sul binomio chitarra-tastiere e sul pathos della voce di Kerr, canzoni come *I Travel*, *Celebrate* o *This Fear Of Gods* vantano tuttora un grande impatto "estetico" e suggestivo.

The Sisters Of Mercy

First And Last And Always

(Merciful Release, 1985)



Consegnato alle stampe dopo una interminabile serie di magnifici singoli ed EP poi raccolti in SOME GIRLS WANDER BY MISTAKE, il debutto dei Sisters Of Mercy di Leeds è uno splendido manifesto di poesia *gothic* visionaria e conturbante, tanto teso e ipnotico quanto solenne ed evocativo, al quale il canto profondo e cupissimo del leader Andy Eldritch – qui affiancato da Wayne Hussey e Craig Adams, futuri Mission – conferisce toni ancor più misteriosi e personali. Dieci episodi intensissimi e magnetici, devoti alle radici r'n'r nonostante l'utilizzo della batteria elettronica ma aperti a soluzioni poco convenzionali, che giustificano appieno la scelta di un titolo così epico e altisonante: negli anni a seguire ci saranno altri Sisters Of Mercy anche interessanti, ma certo non *decisivi* come quelli che qui interpretano inni dark come *Walk Away*, *No Time To Cry* o *Marian*.

Six Organs Of Admittance

The Sun Awakens

(Drag City, 2006)

Spinto da una profonda sensibilità per le mutazioni folk di John Fahey e Robbie Basho, per l'Oriente e la psichedelia più esoterica, nel 1998 il chitarrista Ben Chasny fondava i Six Organs Of Admittance partendo dalla California. Pubblicata una serie di lavori a tiratura limitata, veniva accolto dalla Drag City per l'intenso SCHOOL OF THE FLOWER e un anno dopo recapitava con THE SUN AWAKENS una meraviglia senza tempo. Poggiato su un sincretismo che ricongiunge i Love a Ennio Morricone, che affronta il blues in chiave metafisica e trasferisce la Germania dei primi '70 nella Death Valley, l'album chiarisce come il concetto di acid rock sia principalmente una questione di attitudine: fiammeggiante e mercuriale, nella triste era della fruizione usa-e-getta è un estatico miracolo da ascoltare infinite volte con gli occhi della mente spalancati.

16 Horsepower

Secret South

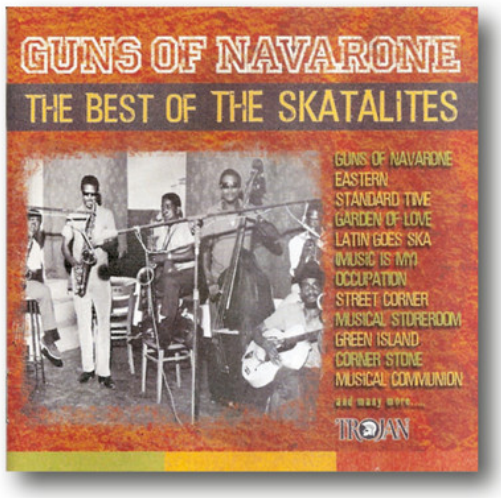
(Glitterhouse, 2000)

David Eugene Edwards è un anello di congiunzione. In primis tra la Carter Family, Ian Curtis e Jeffrey Lee Pierce; poi, tra una religiosità autentica (crebbe in Colorado con il nonno predicatore) e un gotico americano immerso nel blues. Memoria e senso del presente per costui viaggiano in parallelo anche nella musica, che riallaccia antichi country-folk allo spirito del (post) punk attraverso dischi dal fascino brumoso come il mini-LP d'esordio e i successivi SACKCLOTH'N'ASHES e LOW ESTATE, editi dalla A&M. Il compimento del cammino è però SECRET SOUTH, che si appropria della tradizione rileggendo *Wayfaring Stranger* e accede ai classici per tramite di canzoni autografe inestimabili come quelle che Edwards – chiusa la vicenda con il live HOARSE e le cover di FOLKLORE – scriverà in seguito per gli altrettanto intensi Wovenhand.

The Skatalites

Guns Of Navarone – The Best Of

(Trojan, 2003)



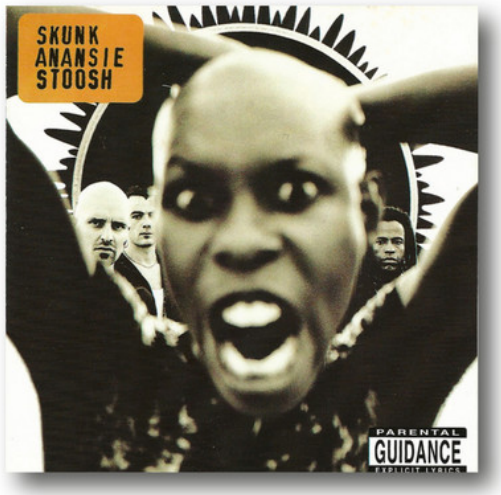
Parafrasando Churchill: mai così pochi (insomma: la formazione base era di una dozzina di elementi) fecero così tanto per la musica in così poco tempo. Anche se molti di loro continueranno a suonare insieme da turnisti, riprendendo infine dal 1983 un irregolare percorso comune con la storica ragione sociale, gli Skatalites si formavano nel giugno 1964 e si separavano nell'agosto dell'anno dopo. Bastavano dunque loro quindici mesi per stabilire il canone dello ska, creato attingendo a retroterra soul e rhythm'n'blues e soprattutto jazz e di cui scrissero non solo sintassi e grammatica ma anche

vocabolario. Stupefacente la lista dei classici (rigorosamente strumentali) messi in fila. Fra i tanti dischi collegati all'universo Skatalites, imprescidibile il BEST OF di Don Drummond, trombonista geniale e ahilui folle, morto giovanissimo in manicomio criminale.

Skunk Anansie

Stoosh

(One Little Indian, 1996)

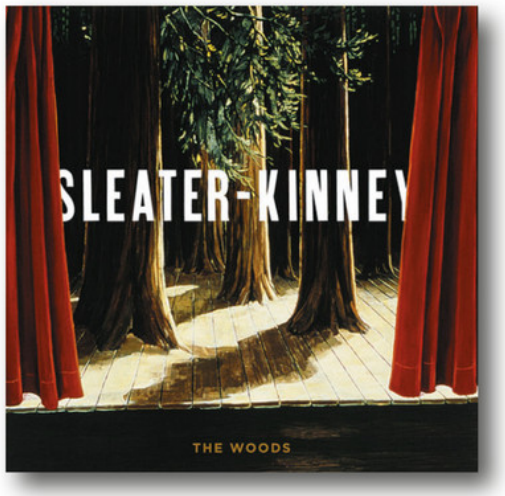


Poco contano i numerosi dischi messi in fila dopo la *reunion* del 2009 o quelli da solista della carismatica *frontwoman* Deborah Anne Dyer in arte Skin: gli unici Skunk Anansie ad avere influito sulla storia del rock sono quelli della fase iniziale della carriera, documentata dai tre album – questo il secondo – pubblicati negli anni '90. Con la sua vivace e incisiva fusione di post-grunge, hard e blues, marchiata da testi scomodi proposti con enfasi canora ma dotata anche di un certo respiro "pop", il quartetto londinese è stato una delle voci più originali di quell'alt-rock di fine millennio che dava un colpo al cerchio dell'indole underground e uno alla botte dell'ammiccamento al grande pubblico. I notevoli consensi di critica e commerciali raccolti a livello mondiale dimostrano che faceva bene il suo sporco lavoro.

Sleater-Kinney

The Woods

(Sub Pop, 2005)



Bizzarro che le Sleater-Kinney si fossero ritirate dalle scene – sono comunque ritornate nel 2014, benché con un sound un po' diverso – dopo il più riuscito dei loro album, summa di una prima dozzina d'anni di carriera documentata da sette dischi e vissuta mischiando le carte dell'espressività r'n'r: ovvero, fondendo la cruda urgenza del punk, la fantasia melodica del pop e la creatività più o meno deviata della new wave, il tutto rinunciando al basso. Indie rock allo stato dell'arte, quello di Corin Tucker (voce e chitarra), Carrie Brownstein (chitarra e voce) e Janet Weiss (batteria), che esalta l'indole storta e sghemba, eppure quadrata nonostante l'isteria che sembra pervaderlo, di queste femministe ribelli del nord-ovest degli USA: continui intrecci di vocine graffianti ma quando occorre stentoree, di chitarre per lo più sature ma nient'affatto refrattarie alle carezze e di strutture ritmiche (batteria più chitarre) poco prevedibili, il tutto governato in studio da un produttore di vaglia come Dave Fridmann.

Slim Harpo

The Excello Singles Anthology

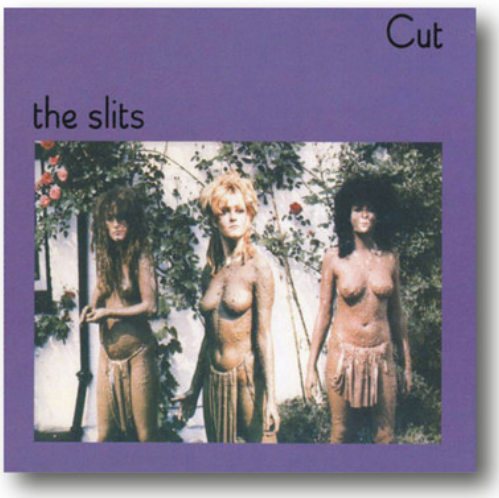
(Hip-O/Universal, 2003)

"Che senso ha ascoltare *noi* che facciamo *I'm A King Bee* quando invece ti puoi sentire Slim Harpo?": parole di Mick Jagger, pronunciate nel 1968, ma potete star certi che non ha nel frattempo cambiato idea e men che mai l'ha cambiata Keith Richards, fan ancora più esagitato di questo signore che di nome all'anagrafe faceva James Moore e, sfortunato come da manuale del blues, ci ha prematuramente lasciati nel 1970, quarantaseienne e mentre cominciava a gustarsi la fama vera, pur essendo a quel punto il suo unico numero uno R&B, la sinuosa e petulante *Baby Scratch My Back*, lontano ormai cinque anni. Ma il pubblico del rock lo stava abbracciando, quello nero non se l'era dimenticato e non se ne fosse andato troppo presto Slim Harpo sarebbe probabilmente diventato un altro Muddy Waters.

The Slits

Cut

(Island, 1979)



La regola aurea del punk? Impara tre accordi, per scrivere la prima canzone non te ne serviranno di più. Mito vuole che le Slits la presero fin troppo alla lettera: accordi ne impararono sì tre, ma uno a testa e tanto bastò loro per cominciare a esibirsi in pubblico. Nondimeno costoro si ritrovano negli annali della *popular music* mentre su tanti "virtuosi" è giustamente calato l'oblio, a dimostrazione che con molte idee e una tecnica approssimativa, basica, qualcosa di buono puoi pure combinarlo, mentre non vale mai il contrario.
Per quanto pure il successivo di due anni RETURN OF THE GIANT SLITS sia un signor disco, è l'esordio

CUT – ipnotica miscela che fece epoca e ha fatto scuola di melodie pop e ritmi tribali, perlopiù in levare – a guadagnare a queste allora ragazzine uno scampolo di immortalità rock.

Slowdive

Souvlaki

(Creation, 1993)

Ingiusto considerare gli Slowdive un'anticamera dei Mojave 3, la band poi fondata da Neil Halstead e Rachel Goswell. Il quintetto inglese è infatti tra i padri dello shoegaze, sottogenere che tra gli ultimi guizzi neo-psichedelici e l'emergere del post-rock fuse morbidezze lisergiche, stratificazioni di feedback e melodie eteree; dal nuovo millennio lo si chiama dream pop ed è proprio sul lato sognante – mai svenevole, però – di tali sonorità che si muovevano i ragazzi di Reading. A seguire il già splendido JUST FOR A DAY (1991), questo secondo capitolo si impone con la bellezza celestiale di *When The Sun Hits* e *Alison*, l'acida *Souvlaki Space Station*, una sperimentale *Sing* con Brian Eno; *Dagger* e *Here She Comes* anticipano invece la futura evoluzione del gruppo, che dopo lo sfocato PYGMALION (1995) e lo scioglimento ritornerà con un brillante nuovo album nel 2017.

Small Faces

Ogdens' Nut Gone Flake

(Immediate, 1968)

In un 1968 in cui niente nel rock pareva troppo ardito OGDENS' NUT GONE FLAKE esibiva la prima copertina rotonda di sempre, riproduzione in cartone di una scatola di tabacco. L'epoca è quella del post-SGT. PEPPER'S. Eroi della scena mod, pure gli Small Faces si fanno inebriare – insieme – dall'LSD e dalla polvere di stelle vittoriana che a breve indurrà i Kinks a musicare, in ARTHUR, la caduta dell'Impero. È anche tempo di album *concept* e i Nostri precedono Pretty Things e Who su tale perigliosa strada. Fuori di testa la favoletta narrata, che racconta di Happiness Stan che vuole scoprire dove finisca la luna quando non la si vede in cielo. Fate finta di niente e gustatevi le canzoni sottraendole alla pretestuosa cornice. Ce n'è di notevoli e su tutte *Lazy Sunday*, gemma abbagliante di pop adolescenziale della genia della *Sunny Afternoon* di Ray Davies.

Snakefinger

Chewing Hides The Sound

(Ralph, 1979)

Prima che il Balanescu Quartet si inventasse una lettura per archi proprio di *The Model*, la migliore reinterpretazione di quello o qualunque altro brano dei Kraftwerk era di Philip Charles Lithman, detto Snakefinger, e apre questo CHEWING HIDES THE SOUND contrappuntando la meccanica scansione originale con una chitarra bluesy che se possibile fa ancora più epidermica la melodia. Favoloso incipit per un capolavoro che subito dopo sistema una *Kill The Great Raven* che fa incontrare Beefheart con Lee Perry, una *Jesus Was A Leprechaun* che fa suonare i Neu! ai Devo, l'electro-vaudeville di *Here Comes The Bums*, l'epilessia di *The Vivian Girls* e una *Magic And Ecstasy* che migliora (!) Morricone. È solo il primo lato del primo dei cinque LP pubblicati prima della prematura scomparsa da questo londinese adottato dalla California e dai Residents. Credeteci: uno più imperdibile dell'altro.

Soft Cell

The Art Of Falling Apart

(Some Bizarre, 1983)

I Soft Cell che tutti conoscono sono quelli di NON-STOP EROTIC CABARET del 1981 e soprattutto della cover di *Tainted Love* che nello stesso anno dominò le classifiche internazionali, ma fu con questo secondo e meno fortunato album che il duo synth-pop composto da Marc Almond (voce) e Dave Ball (tastiere) dimostrò di possedere autentico talento. Ben più ricco nella sostanza e nella forma del suo scarno ed esile predecessore, THE ART OF FALLING APART spostò su un piano diverso lo stile della strana coppia inglese, allestendo un originale, imponente connubio fra pop, rock ed elettronica: più che una commedia, un melodramma intriso di ambiguità e tensione, la cui estrosa vivacità – fa fede anche il 12" allegato alle prime copie, con la splendida *Martin* e una *Hendrix Medley* – non fa pesare qualche piccola autoindulgenza.

The Soft Machine

The Soft Machine

(Probe, 1968)

In principio ci furono i Wilde Flowers, “fiori selvatici” cresciuti a Canterbury e divenuti le rigogliose piante chiamate Caravan e Soft Machine. Questi ultimi, battezzatisi in onore allo scrittore William Burroughs e rinunciato al chitarrista Daevid Allen – australiano cui non viene rinnovato il visto: fonderà i Gong – sono notati al londinese UFO Club da Chas Chandler, che li spedisce assieme al suo protetto Jimi Hendrix in tour in America. Ed è là che Kevin Ayers, Robert Wyatt e Mike Ratledge escogitano in pochi giorni una psichedelia in viaggio dall’estasi all’inquietudine e ritorno tra accenni di progressive, jazz in libertà e ironia dadaista. Ritmiche elastiche e pirotecniche e un uso fantasioso di voce e organo parlano un linguaggio affascinante, privo di certe ingenuità tipiche dell’epoca e presto destinato a spingersi ancor più lontano.

Soul II Soul

Club Classics Vol.One

(10/Virgin, 1989)

Il collettivo guidato da Jazzie B e Nellee Hooper emerge da quella Bristol che ha dato al mondo il Pop Group e i Rip Rig + Panic e trama nell'ombra Massive Attack (non coevi dei Soul II Soul solo perché più pigri), Tricky, Portishead. Come i Rip Rig + Panic mischia soul, jazz, reggae e dub, ma incrementando la ballabilità dell'insieme. Paradossalmente, rarefacendo i suoni invece che raddensandoli, sicché ne deriva una musica nel contempo alata e carnale, cerebrale e fisicissima. Versione del Philly Sound cospirata da santi malandrini, hip hop in boutique, reggae che finge di essere northern soul e viceversa, house sotto mentite spoglie. Classici da club, appunto. Ma non solo: archetipi di quel r'n'b "moderno" che da un paio di decenni domina le classifiche USA. Per quanto di norma con canzoni incomparabilmente inferiori a queste.

The Sound

Jeopardy

(Korova, 1980)

La sfortuna dei Sound? Quella di aver cercato di emergere proprio nel periodo in cui il post-punk britannico stava catalizzando l'attenzione degli appassionati con una serie incredibile di dischi incredibili di band incredibili che si chiamavano Joy Division, Echo & The Bunnymen, Bauhaus, The Cure, Siouxsie And The Banshees, Public Image LTD. Eppure, il quartetto londinese guidato dal cantante e chitarrista Adrian Borland non aveva granché da invidiare ai più famosi colleghi, né in termini di scrittura, né per un suono affilato e crepuscolare che a volte – eloquenti brani come *Heartland*, *Missiles* o *Heyday* – si accende di sanguigna tensione r'n'r. Mai in pace con sé e con il mondo, Borland si sarebbe suicidato nel 1999; a imperitura memoria, negli annales rimane questo magnifico esordio, più urgente della manciata di suoi successori caratterizzati da una maggiore levigatezza.

Southside Johnny & The Asbury Jukes

Reach Up And Touch The Sky

(Mercury, 1981)

La “seconda miglior band” a venir fuori dal New Jersey negli anni ’70, qui colta al massimo della forma r’n’b e r’n’r. I legami con la E Street Band non erano solo stilistici e relativi all’ispirazione, ma soprattutto personali. Il link fondamentale ha un nome e cognome: Steve Van Zandt. Il piratesco Little Steven lasciò nel 1975 il gruppo marchiato dalla voce possente di John “Southside” Lyon per finire alla corte di Springsteen – che compare come autore di alcuni pezzi nei primi dischi dei Jukes – ma continuò a scrivere per la band, producendola e facendole pure da manager. Questo travolgente doppio dal vivo è di un periodo leggermente posteriore, ma la scaletta pesca sapientemente nel meglio della produzione, alternandolo con cover eccellenti, da *Back in The USA* a un gustoso medley di Sam Cooke.

Otis Spann

The Biggest Thing Since Colossus

(Blue Horizon, 1969)

Nativo del Mississippi, Otis Spann si innamora presto del pianoforte e da ragazzo emigra a Chicago. Nella Windy City entra in contatto con Muddy Waters, ritrovandosi così a suonare su alcuni dei più grandi classici del blues elettrico. Ma il suo talento – anche vocale – merita qualcosa di più del ruolo di spalla: gli anni '60 lo vedono perciò tentare il lancio di una parallela avventura solistica. Nel 1969 conosce i Fleetwood Mac, arrivati a Chicago per una session con i maestri del blues, e rimane così impressionato dal chitarrista Peter Green da incidere con loro seduta stante un album intero. Il disco è questo, splendido incontro di anima nera e muscoli bianchi. Purtroppo Otis Spann non vedrà mai decollare la sua carriera in proprio: morirà infatti di cancro un anno esatto dopo queste registrazioni.

Sparks

Kimono My House

(Island, 1974)

Troppo europeisti per la nativa Los Angeles, i fratelli Mael (Ron alle tastiere e Russell, cantante) dovettero emigrare in Inghilterra per ottenere fama e riconoscimenti. In patria il progetto Halfnelson supervisionato da Todd Rundgren non aveva funzionato, né i primi due LP come Sparks erano andati oltre il culto. Tutt'altra storia oltremanica, dove la stampa adorava il glam-pop cinematico e cabarettistico esemplificato in questo lavoro forte di canzoni caustiche e melodicamente scintillanti. Lo trascinavano ai piani alti delle classifiche l'irresistibile *This Town Ain't Big Enough For Both Of Us* e la frenetica *Amateur Hour*, ma è tutta

l'opera – altre vette: *Here In Heaven*, *In My Family*, *Lost And Found* – a essere fondamentale. Agli stessi livelli il successivo PROPAGANDA e ben più che discreto il prosieguo fino ai giorni nostri.

Regina Spektor

Begin To Hope

(Sire, 2006)

Nelle canzoni di Regina Spektor c'è sempre qualcosa che rende obliquo e sfuggente quello che sarebbe per altri versi un pop dalla scintillante presa melodica. Possono essere cambi d'accordo sorprendenti, synth o archi che spuntano quando meno te lo aspetti, passaggi vocali surreali: tutti ingredienti che rendono meno lineare di quanto sembri il suo approccio alla scrittura. Anche per queste qualità si sono spesi termini di paragone altisonanti, da Tori Amos a Kate Bush. L'artista di origine russa non ha inciso con la stessa profondità nell'immaginario pop collettivo, ma si è comunque ritagliata un ruolo di primo piano nel panorama cantautorale femminile di inizio millennio. Questo, il suo primo album su major, è il lavoro che la rappresenta al meglio, anche per la presenza di una quasi-hit come *Fidelity*.

Spirit

Twelve Dreams Of Dr. Sardonicus

(Epic, 1970)

Infanzia negata da una madre tirannica e adolescenza saltata per entrare direttamente nell'età adulta presentano il conto a Randy California, autore e chitarrista *extraordinaire* che all'altezza del primo LP dei suoi Spirit non è neppure diciassettenne. Due anni e due album dopo è entrato in una spirale di egocentrismo, paranoia, schizofrenia alimentate a LSD e cocaina. Ma proprio come era accaduto con i Love di FOREVER CHANGES, una situazione drammatica frutta un disco immane, con dentro un paio delle canzoni più belle di Jay Ferguson – il funk *Animal Zoo*, l'acida giostra *Street Worm* – laddove California è al top in una morbida *Nature's Way* che ne diverrà il brano-simbolo, in una *Love Has Found A Way* da fare matto di gelosia Brian Wilson, in quell'avvolgente e solenne *Soldier* con la quale gli Spirit più Spirit di tutti (è l'ultimo disco del quintetto "classico") si congedavano.

Dusty Springfield

Dusty In Memphis

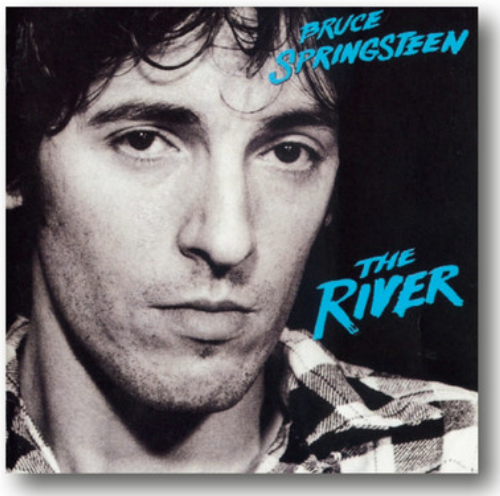
(Philips, 1969)

Ci penserà un'altra biondina inglese per sovrappiù giovanissima, Joss Stone, a sottrarre a Dusty Springfield il titolo di più improbabile – e nondimeno perfetta nel ruolo – *soul woman* di sempre. Trentacinque anni dovranno però passare dai gloriosi giorni in cui Dusty, ovviamente "in Memphis" e con a spalleggiarla gli stessi musicisti che suonavano con Aretha Franklin, forse perplessi all'inizio ma alla fine entusiasti, registrò otto canzoni squisite e tre indiscutibili capolavori: il gospel profano e funkissimo *Son Of A Preacher Man*, una *Breakfast In Bed* che annuncia Al Green, una *In The Land Of Make Believe* in anticipo su Gamble & Huff ma farina del magico sacco di Burt Bacharach. Era o non era del resto, la ragazza, la Dionne Warwick d'Albione?

Bruce Springsteen

The River

(Columbia, 1980)



È un po' come se fosse un ideale GREATEST HITS, questo doppio, però composto da brani tutti inediti. Ci sono i rock'n'roll scatenati che Bruce suonava dal vivo ma non aveva mai messo su disco (*Out In The Street*, *You Can Look*, *Cadillac Ranch*, *Ramrod*) e raggelanti istantanee del buio ai margini della città (*The Ties That Bind*, *Point Blank*, *The Price You Pay*), canzoni d'amore tenerissime (*I Wanna Marry You*, *Drive All Night*) oppure esuberanti (*Sherry Darling*, *Two Hearts, Crush On You*), echi soul (*Fade Away*) e rock durissimi che avrebbero potuto essere tenuti in serbo per BORN IN THE U.S.A. (*Jackson Cage*, *I'm A Rocker*). C'è un

45 giri perfetto (*Hungry Heart*, “il migliore singolo di rock’n’roll dai tempi dei Beatles”: parola di John Lennon) che il pubblicò premiò spedendolo nei Top 10. L’album? Numero uno. Il primo.

The Standells

The Best Of

(Rhino, 1989)

Seguiti e prodotti dallo stesso Ed Cobb che di lì a poco avrebbe preso sotto la sua ala protettiva (e castrante) anche la Chocolate Watch Band, i californiani Standells sono uno dei più conosciuti e importanti gruppi americani dei Mid-Sixties, artefici di un sound perfettamente archetipico della fusione di beat e r’n’b – a metà strada tra pop e (proto)punk – che all’epoca infiammava le cantine e i club d’oltreoceano. Purissimo garage, insomma, cui rende giustizia – più che uno dei quattro album “storici”, dal terzo al sesto, pubblicati dalla Tower tra il 1966 e il 1967 – questa antologia di diciotto tracce con tutti i classici, in buona parte firmati da Cobb: da *Dirty Water* (la loro più grande hit) a *Animal Girl* passando per *Sometimes Good Guys Don’t Wear White, Why Pick On Me?*, *Barracuda*, *Try It*, *Riot On Sunset Strip*, *Can’t Help But Love You*.

The Staple Singers

The Ultimate Staple Singers: A Family Affair 1955-1984

(Kent, 2004)

Arduo raccapezzarsi in una vicenda quasi cinquantennale quale è stata quella degli Staple Singers: inizio in quel 1951 in cui "Pops" Staples per la prima volta portava con sé in chiesa a cantare il figlio Pervis e le figlie Cleotha, Yvonne e Mavis, e fine nel 2000, con la morte del patriarca. Sono decine gli album in stili oltretutto accomunati sì dal costante richiamo alla musica sacra ma parecchio distanti fra loro. C'è il periodo Vee-Jay (1955-1961), in cui domina un gospel "progressivo". Ci sono gli anni del folk-revival, *chez Riverside* (1961-1964). E poi quelli della Epic, transizione verso l'approdo, nel 1968, alla Stax (da lì passeranno alla Curtom) e a un suono pregno di funk, soul e r'n'b che li fece popolarissimi presso la nazione del rock. Nella marea di antologie disponibili, solo questa – doppia – offre una visione d'assieme.

Steeleye Span

Please To See The King

(B&C, 1971)

Formazione-cardine del folk revival inglese degli anni '70, gli Steeleye Span furono per un paio d'anni capitanati dell'ex fondatore dei Fairport Convention, il bassista Ashley Hutchings, che avviò un interessantissimo progetto di interpretazione elettrica delle radici d'oltremanica. Secondo album del gruppo, PLEASE TO SEE THE KING dimostra la bontà della formula, per certi versi classica – gli undici brani sono tutti tradizionali – ma per altri efficacemente "mutante": caratterizzati dalla voce dolcissima di Maddy Prior, da complessi impasti corali e dall'uso del violino, *The Blacksmith*, *Boys*

Of Bedlam, *False Knight On The Road* o *Lovely On The Road* profumano di antico ma guardano con coraggio a quello che allora era il presente, ossequiando giustamente il passato ma evitando la rigidità di certi esercizi etnomusicologici.

Steppenwolf

Steppenwolf

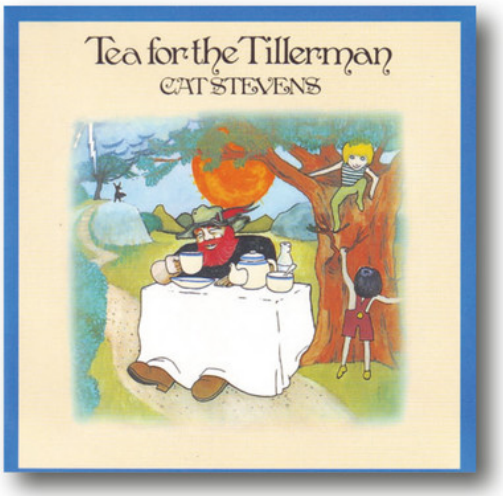
(Dunhill, 1968)

Amato dai motociclisti di tutto il mondo per aver scritto il loro inno sacro (*Born To Be Wild*, ovviamente), il gruppo canadese merita di essere ricordato non solo per quella pietra miliare del ribellismo giovanile – nella quale tra l'altro si utilizza per la prima volta il termine "heavy metal" – ma anche per una manciata di album che hanno segnato il periodo di transizione dalla psichedelia all'hard rock. La voce raspante di John Kay, il leader di origine tedesca, è il marchio di fabbrica più evidente, insieme agli intrecci di chitarre e tastiere: un cantato ruvido che in questo esordio rende piena giustizia a pezzi di matrice soul come *Sookie Sookie* (originariamente di Don Covay), blues come *Hochie Coochie Man* (Willie Dixon/Muddy Waters) e lamenti anti-droga come *The Pusher* (firmata da Hoyt Axton).

Cat Stevens

Tea For The Tillerman

(Island, 1970)



Fra gli undici capitoli della discografia maggiore dell'uomo che nacque Steven Demetri Georgiou, divenne famoso come Cat Stevens e da lungi si fa chiamare Yusuf Islam, non vi sono né fallimenti né classici assoluti. Non si può iscrivere alla seconda categoria nemmeno TEA FOR THE TILLERMAN, che pure di costui resta l'album più venduto e quello con in scaletta le due canzoni più celebri, *Wild World* e *Father And Son*. A impedirgli di entrare nel club delle pietre miliari sono un paio di episodi sottotono e arrangiamenti che, non appena sfuggono all'elementarità del folk, sbandano ed eccedono. Tuttavia a essere capolavoro il *thè per il timoniere* va vicino come mai prima Cat Stevens e mai dopo. Merito di una scrittura quasi sempre felice e basti ricordare che, oltre che dei due classici summenzionati, è questo il disco dell'accorata quanto suadente *Where Do The Children Play?*.

Rod Stewart

Every Picture Tells A Story

(Mercury, 1971)

Decenni di album elegantemente inutili quando non orrendi sono purtroppo quasi riusciti a cancellare la memoria di un tempo in cui Rod Stewart era uno degli interpreti più riveriti e degli autori più apprezzati del rock britannico. E i dischi li vendeva lo stesso, e a cominciare proprio da questo, terzo capitolo di una carriera solistica che fin quasi a metà decennio procederà di pari passo con la militanza nei Faces (qui tutti presenti): EVERY PICTURE TELLS A STORY andava al numero uno su entrambe le sponde dell'Atlantico e questo nelle stesse settimane in cui la traccia omonima capeggiava sia la classifica britannica dei singoli che quella USA. Pokerissimo che mai nessuno ha eguagliato e giusto premio per un classico che riassume in sé la dimensione atemporale del migliore folk, il sentimento che è di blues e soul, l'energica sfrontatezza del rock'n'roll.

Alan Stivell

Chemins de terre

(Fontana, 1973)

Giunto al quarto album di studio, Alan “Stivell” Cochevelou continua ad accarezzare le corde della sua arpa, ma decide di farsi accompagnare da una band elettroacustica: basso e batteria, le chitarre di due autentici maestri (Dan Ar Bras e Gabriel Yacoub, futuro fondatore dei Malicorne), violino e tastiere. Il risultato è un personalissimo incontro fra radici celtiche e rock, articolato in dieci brani tradizionali riarrangiati e uno autografo: musica senza tempo, sospesa fra la terra e il cielo, la cui forza evocativa è amplificata dai testi in lingua bretone e dal canto dolcemente ieratico dell’allora ventinovenne artista francese. Nessuna delle tante contaminazioni sperimentate nei decenni seguenti da Stivell, bardo del XX secolo dall’aspetto appropriatamente hippie, sarà altrettanto ispirata e ricca di pathos.

Strawbs

Grave New World

(A&M, 1972)

Associati al periodo d’oro del progressive inglese, gli Strawbs di Dave Cousins avevano in realtà radici profonde nell’ambiente folk e bluegrass. Agli inizi dell’avventura per qualche tempo si unisce alla band addirittura Sandy Denny, prima che la cantante faccia la conoscenza dei Fairport Convention. Poco dopo, entra in formazione anche il tastierista Rick Wakeman, che lascerà nel 1971 in direzione Yes. Con il cambio di decennio si modifica anche lo stile del gruppo, che pur mantenendo un certo sapore agreste nelle melodie irrobustisce il suo suono in senso rock. La formula incontra i favori del pubblico, anche dall’altra parte

dell'Atlantico. Quest'album, con i suoi piacevoli riflessi glam e hard rock a stemperare le tortuosità di scrittura, rappresenta l'apice qualitativo, se non commerciale, della discografia della band.

Stray Cats

Stray Cats

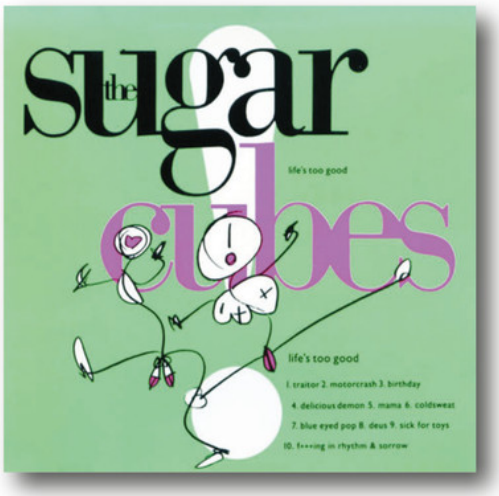
(Arista, 1981)

Quando si pensa al revival rockabilly dei primi '80, i nomi a venire in mente sono soprattutto due: quelli di Robert Gordon e degli Stray Cats. Più trasversali e di successo i secondi, guidati da quell'emulo r'n'r di James Dean chiamato Brian Setzer. Per trovare fortuna dovettero però emigrare in Inghilterra, loro americani fino al midollo, e affidarsi alle cure di Dave Edmunds. Scelta vincente, come dimostra questo esordio accolto benissimo sia dal pubblico che dalla critica di allora. Erano davvero qualcosa di fresco, i '50 aggiornati agli '80 di Setzer e soci, e classici nostalgici come *Runaway Boys*, *Rock This Town* e *Jeanie Jeanie Jeanie* hanno segnato quel periodo tanto quanto i Clash o lo ska della 2 Tone. Successivamente si limiteranno al compitino stilistico, ma qui i gatti randagi hanno gli artigli ancora affilati.

The Sugarcubes

Life’s Too Good

(One Little Indian, 1988)



Sono tre singoli alternativamente al secondo e al primo posto nella classifica indie britannica – *Birthday*, *Coldsweat* e *Deus* – a proiettare verso lo stardom gli Sugarcubes, con estro impagabile e coerenza stilistica zero giacché si passa da gorgheggi estatici a riff granitici a scansioni in levare. Nell’album di esordio ai tre lati A si aggiungono sette canzoni nuove. La gioiosa macchina da guerra islandese appare meccanismo più che rodato, geniale nell’unire echi di B-52’s e premonizioni di Breeders (*Motorcrash* e *Blue Eyed Pop*), ritmi incalzanti e vocalismi alla Cocteau Twins (*Traitor* e *Sick For Toys*), vertigini rap, danze folkloriche e clangori Pixies (*Delicious Demon*). C’è un western boreale (*Mama*) e un veloce jazzstep che si fa country marziano (*Fucking In Rhythm And Sorrow*). È un pop dell’altro mondo con cui il tempo è stato gentile.

Sunn O)))

Monoliths & Dimensions

(Southern Lord, 2009)

È un ascolto impegnativo quello dell'album con il quale il duo formato nei secondi '90 dai chitarristi Stephen O'Malley e Greg Anderson compie il definitivo salto di qualità e non vale notare che nei numerosi predecessori non si declinava easy listening. Qui il moltiplicarsi delle ambizioni esige un moltiplicarsi delle attenzioni. Qui ci si lascia alle spalle qualunque stilema consolidato, compreso quello inaudito di "power ambient" ideato dagli stessi Sunn O))), per inventarsene di totalmente – in queste forme – nuovi. Nel rock non accadeva da LOVELESS dei My Bloody Valentine ed era il 1991. Più che violato, ogni confine viene ignorato in quattro lunghe composizioni nelle quali il doom metal si confonde con la ambient per quindi farsi cameristica, che diventa post-jazz, che si tramuta in minimalismo.

Supergrass

I Should Coco

(Parlophone, 1995)

Sottovalutato "terzo polo" del Britpop, questi ragazzini oxfordiani (Gaz Coombes: chitarra e voce; Mickey Quinn: basso; Danny Goffey: batteria) rimasero schiacciati dall'ingombrante presenza di Blur e Oasis, nonostante la capacità di racchiudere in brani irresistibili una sintesi del passato che solo trovarsi negli anni '90 poteva offrire loro. Da cui il dono di saper mescolare con sagacia decenni di stile britannico, citando e strizzando di volta in volta l'occhio a Jam e T.Rex, a Kinks e Madness, a Who e Small Faces in perle luccicanti di ironia, esuberanza e gusto come *Caught By The Fuzz*, *Mansize Rooster* e *Alright*.

Lasciando trasparire nella morbida e acidula *Sofa Of My Lethargy* l'ulteriore compiutezza dei cinque album a venire, nei quali i Supergrass sapranno conservarsi quasi altrettanto frizzanti e bravi.

The Supremes

Gold

(Motown, 2005)

Dal 1964 al 1970 negli USA le Supremes se la batterono con i Beatles in popolarità e dice bene Peter Shapiro quando annota che nessuno meglio di loro incarnò quel "suono della giovane America" che era il motto della Motown. Ritornelli indimenticabili e spensieratezza con al centro un nucleo di malinconia. Scrivevano per loro Smokey Robinson, all'inizio, e poi Holland/Dozier/Holland e che aggiungere? Magari che nemmeno Phil Collins è riuscito a rovinare la gioiosa perfezione del rutilare di percussioni e ottoni di *You Can't Hurry Love*, saggio consiglio e 2'45" fra i più memorabili di un catalogo che pure di classici da tre minuti o meno ne esibisce a decine. Qui le fanno da corollario altre trentanove canzoni e ciascuna incarna l'ideale di Berry Gordy di un soul tanto prossimo al pop da potere essere usufruito allo stesso modo da bianchi e neri.

Taj Mahal

Giant Step/ De Ole Folks At Home

(Columbia, 1969)

Ha già un bel futuro alle spalle il Taj Mahal che ventottenne pubblica, più che un doppio, due LP di differentissima concezione in confezione unica. Scorrendone il curriculum ci si imbatte in una laurea in zoologia, in studi musicali tanto approfonditi quanto estesi, nel gruppo di culto Rising Sons (con Ry Cooder) e in due eccelse collezioni di country-blues elettrico. È la stessa formula posta in essere, con il contributo di un trio tutto bianco, in GIANT STEP, passeggiata di pigra eleganza in un repertorio diviso fra composizioni autografe e cover da Carole King a Leadbelly, da Buffy St. Marie a The Band. Piacevolissimo, ma il capolavoro è DE OLE FOLKS AT HOME, acustico e registrato in solitudine. Forse giusto in certe registrazioni di Charley Patton o di Robert Johnson lo spirito primordiale del blues vibra e vive con simile intensità.

Tangerine Dream

Electronic Meditation

(Ohr, 1970)

Dal punk in poi il gruppo del fu Edgar Froese gode (?) di una fama pessima e in larga parte – va detto – meritata. Fra le decine di album di elettronica tronfia e frigida che ha pubblicato dacché nel 1974 PHAEDRA gli regalò la fama vera non ve n'è uno che possa essere riscattato dall'oblio. Comprensibilissimo perché mai il punk individuò nei Berlinesi un'epitome di quel compiaciuto velleitarismo da cui il pop andava purgato. Solo che con l'acqua sporca si buttò pure il bambino e ci vorrà il Cope del *Krautrocksampler* per farci rispolverare i primi lavori della banda Froese e scoprirli, se non tuttora moderni, innovativi per quando uscirono e fascinosi. Il primo da mettersi in casa è anche il primo che uscì: mediazione di suoni di matrice pinkfloydiana con una delle prime ipotesi di elettronica teutonica, fra echi della psichedelia texana più trasgressiva.

Howard Tate

Get It While You Can: The Legendary Sessions

(Mercury, 1995)

Un paio di altre cose condividono Garnet Mimms e Howard Tate oltre alla militanza nei tardi '50, giovanissimi, nei Gainors: una volta optato per la carriera solistica, entrambi furono pupilli di Jerry Ragovoy e sia l'uno che l'altro vedranno Janis Joplin riprendere la loro canzone più memorabile, *Cry Baby* Mimms, quella che battezza questo album Tate. Per il resto, Mimms è stato più fortunato in questo senso: che, anche se brevemente, fu baciato dal successo vero. Tate (scomparso nel 2011) in quest'altro: che, patrimonio di pochi cultori già negli anni fra il

1967 e il 1972 in cui pubblicò tre LP e in seguito un segreto poco meno che iniziatico, si è potuto togliere l'enorme soddisfazione di riaffacciarsi alla ribalta nel nuovo secolo con un poker di album (tre in studio e un live) accolti da meritate ovazioni. Immutato uno stile che fa i conti con le lezioni del Blues come con quelle della Chiesa.

Hound Dog Taylor

And The HouseRockers

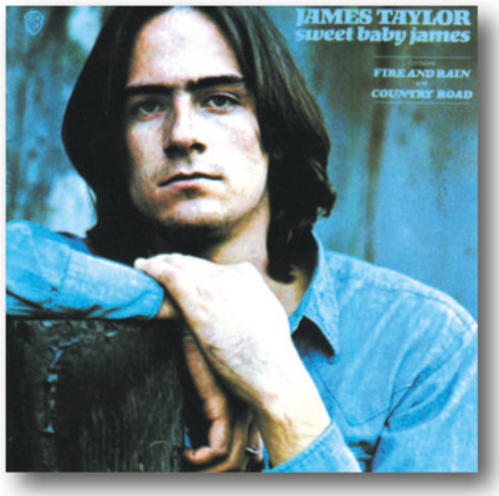
(Alligator, 1971)

"I Ramones del blues": definizione di Robert Christgau suggestiva e per questo rimasta attaccata ma che non tiene conto di una primogenitura in base alla quale piuttosto si sarebbero dovuti chiamare, i finti fratellini newyorkesi, "gli HouseRockers del punk". Si aggiunga, a precisare ulteriormente i contorni di uno stile grezzo, fumigante e frenetico, che i Cramps prenderanno da loro non solo l'idea dell'inusuale formazione a tre, con due chitarre insieme alla batteria, ma il medesimo spirito selvaggio. In questi tre sferraglianti quarti d'ora affrontati quasi sempre a passo di carica, Taylor e soci – l'altro chitarrista, Brewer Phillips; il batterista Ted Harvey – suonano come la bar band definitiva, un po' prima di John Belushi, un po' oltre i paletti sistemati da Jimmy Reed ed Elmore James.

James Taylor

Sweet Baby James

(Warner Bros, 1970)



Sommamente ironico che l'uomo (che è poi sì e no un ragazzo) che traghetterà una generazione dalle lotte per i diritti civili e dal rifiuto della guerra in Vietnam al ripiegamento nel privato, assurgendo cammin facendo a simbolo di un cantautorato rassicurante, arrivi a Londra a inizio 1968 con due scopi e rimediare un contratto con la neonata Apple è il secondo. Il primo è liberarsi dalla schiavitù dell'eroina. Riesce nella prima impresa (l'omonimo esordio a 33 giri vede la luce in dicembre per l'etichetta dei Beatles), non nella seconda, e allora torna negli Stati Uniti e si fa ricoverare per una terapia d'urto. Varie peripezie dopo, a fine 1969 registra un secondo album che ne lancia la milionaria carriera con un azzeccato quanto rilassato blend di pop-rock, folk, country e blues. Singolo portante *Fire And Rain*: una storia di depressione con suicidio finale.

Johnnie Taylor

Chronicle: The 20 Greatest Hits

(Stax, 1977)

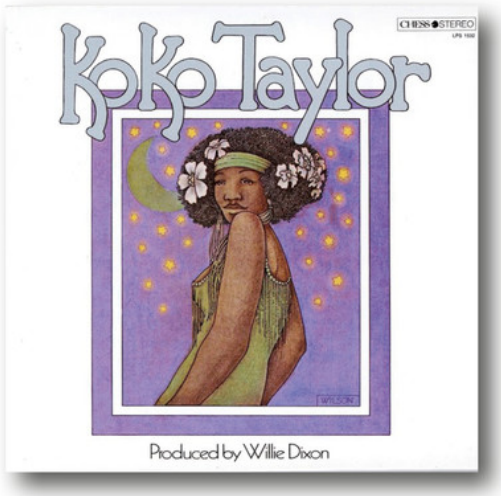
Tutt'altro che un interprete da una canzone sola, Johnnie Taylor, essendo quella canzone la *Who's Making Love* rimessa in auge dai Blues Brothers. O da due, l'altra una *Disco Lady* propulsa da una delle linee di basso più istantanee di sempre. Procurandovi CHRONICLE avrete subito la prima ma purtroppo non la seconda, che è guarda caso del 1977 e a quell'altezza il nostro uomo non era più con la Stax – età aurea qui ben riassunta, ancorché un po' succintamente per il livello e l'ampiezza del catalogo in cui si pesca – da tre anni. Antologia strepitosa nel suo aggirarsi fra gospel, blues

elettrico e soul in bilico fra Stax (giustappunto) e Tamla Motown, ma con il difetto di coprire solo una parte di una carriera lunghissima, partita dal doo wop, approdata a un funky ora da ghetto e ora da camera da letto. Per avere pure quelli tocca puntare il triplo del 2000 LIFETIME.

Koko Taylor

Koko Taylor

(Chess, 1969)



Non era una signora e sia detto con tutto l'affetto che si può, Cora (soprannominata Koko da bambina per la sua passione per la cioccolata) Walton in Taylor: QUEEN OF THE BLUES, come dichiarava senza millantare il titolo di un suo album del 1975; FORCE OF NATURE, come diceva un altro, del 1993. "So cantare, ma ogni volta che apro bocca mi dicono che sembra che stia ringhiando": così si lamentava nel 1964 con un Willie Dixon che ascoltava fingendosi comprensivo e in realtà non stava nella pelle all'idea di avere scovato un Howlin' Wolf con la gonna. La faceva mettere prontamente sotto contratto dalla Chess e diveniva il suo produttore e autore di fiducia. Strepitoso esordio a 33 giri, l'album raccoglie una dozzina fra i frutti più succosi della collaborazione (diversi testati in precedenza a 45 giri) e fra essi quella *Wang Dang Doodle* conosciuta da chiunque del blues maneggi anche solo l'ABC.

Teenage Fanclub

Bandwagonesque

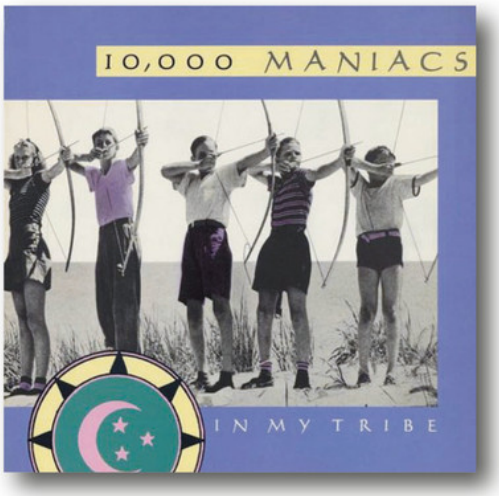
(Creation, 1991)

Nati come emuli scozzesi di Sonic Youth e Dinosaur Jr., i Teenage Fanclub a partire da questo disco si distaccano dalle atmosfere noise e dissonanti per abbracciare in pieno la più classica estetica guitar-pop, alla quale rimarranno per tutta la carriera fedeli alla lettera. E quella lettera è la "B". Beatles, Byrds, Beach Boys e, forse più di tutti, Big Star: queste le stelle polari che hanno guidato i tre di Glasgow (i chitarristi Norman Blake e Raymond McGinley insieme al bassista Gerry Love, tutti eccellenti autori e cantanti; intorno a loro si sono susseguiti nel tempo vari batteristi), ispirandoli nella creazione di alcuni dei più bei dischi pop degli anni '90. BANDWAGONESQUE è il più fortunato: del resto, canzoni irresistibili come *The Concept*, *Metal Baby*, *Alcoholiday* e *Star Sign* sono di quelle che non si dimenticano.

10,000 Maniacs

In My Tribe

(Elektra, 1987)



Il nome poteva sembrare vagamente minaccioso, ma la musica dei "diecimila pazzi" era tutt'altro che inquietante o fuori dai canoni. Si trattava invece di un folk-pop-rock gentile e increspato di rugiadosa malinconia, imperniato su morbidi arpeggi chitarristici e soprattutto sulla voce incantevole di Natalie Merchant, a partire dal 1993 artefice di una fortunata carriera in proprio. Il loro momento migliore, commercialmente parlando, arriverà un paio di anni dopo quest'album con BLIND MAN'S ZOO, ma è nelle melodie cristalline di brani come *Hey Jack Kerouac*, *Like The Weather* e *Campfire Song* (nel quale si sente alla seconda voce Michael Stipe, all'epoca presunto fidanzato della Merchant) che la piccola magia della band di Jamestown – che ha proseguito l'attività anche dopo la morte del chitarrista Rob Buck nel 2000 – si dispiega al meglio.

Joe Tex

The Very Best Of

(Rhino, 1996)

Primo soulman a guadagnarsi il soprannome di The Rapper per uno stile vocale tendente al parlato, Joseph Arrington Jr. (il nome d'arte una dichiarazione d'amore per il natio Texas), viene colto quasi a tradimento dalla fama nel 1964, quando un brano sulla cui pubblicazione ha posto il veto, *Hold What You've Got*, viene fatto uscire a sua insaputa dalla Dial. Ha visto giusto al riguardo il produttore Buddy Killen e difatti il pezzo, sorta di sermone sull'importanza della fedeltà nei rapporti di coppia che media un'enfasi da chiesa negra con il sentimentalismo country, fa furore, conquistando

le prime posizioni non solo della classifica R&B ma pure di quella pop. È il primo di una lunga teoria di successi che copre tutta la seconda metà dei ’60, fra ballatone e dinamitardi funky alla James Brown. In quest’ultimo filone l’ultima e più grande hit, *I Gotcha*, del 1972.

That Petrol Emotion

Manic Pop Thrill

(Demon, 1986)

Fu subito evidente che i nordirlandesi That Petrol Emotion possedevano i requisiti per entrare nella Storia. A una robusta coscienza sociopolitica e all’abilità nello scrivere canzoni geniali, si aggiungeva la precedente militanza negli Undertones del chitarrista John O’Neill e del fratello bassista Damian, che con alcuni amici e il cantante americano Steve Mack escogitarono un graffiante ma sinuoso avant-pop devoto a Pere Ubu, Fall e Captain Beefheart. Più dei dischi usciti poi su major (comunque consigliati il corrosivo BABBLE e un END OF THE MILLENNIUM PSYCHOSIS BLUES che concede stuzzicanti contaminazioni funk – e dell’opaco rientro nell’alveo indie che anticipò la separazione, spetta a questo esordio trattenere un perfetto equilibrio tra raziocinio, slancio e fervore creativo che il tempo ha lasciato intatto.

These New Puritans

Fields Of Reeds

(Infectous, 2013)

Ai britannici These New Puritans piace sorprendere. Nel 2008 debuttavano giovanissimi con BEAT PYRAMID, intessendo su un telaio new wave brani di livello superiore alla media. Di lì a un biennio la formazione facente capo ai fratelli George e Jack Barnett svoltava dal post-punk al post-rock con HIDDEN, coprodotto da Graham Sutton dei Bark Psychosis (frattanto eletti a influenza), che faceva incontrare il minimalismo colto e strutture più aspre. Quel lavoro, notevole ma perfettibile, era superato da questo FIELD OF REEDS gettando nel calderone anche Talk Talk e Tuxedomoon, David Sylvian e Sigur Rós, ipotesi di Penguin Cafe Orchestra elettronici e Tortoise umanizzati; un linguaggio personale che, come accadrà sei anni dopo con l'altrettanto pregevole INSIDE THE ROSE, trascende i propri numi tutelari nel momento stesso in cui li omaggia.

Thin Lizzy

Live And Dangerous

(Vertigo, 1978)

Al divampare dell'incendio punk erano ben pochi i nomi consolidati a sfuggire al rogo appiccato dalle giovani generazioni. Fra i non molti i Thin Lizzy, riveriti persino dal più irriverente – Johnny Rotten: *ça va sans dire* – dei nuovi arrivati al proscenio e non era solo una questione di comuni origini irlandesi, bastanti a garantire una collocazione almeno in partenza nella categoria degli "underdogs". Dei Thin Lizzy piacevano le radici popolari – proletarie, per usare un termine desueto – e la loro fedeltà alle stesse, espressa dai testi semplici ma non banali scritti dal leader, il bassista e cantante Phil Lynott (non solo irlandese: pure nero!), e da un sound energico e lirico nel contempo. All'altezza di questo live registrato giusto nel 1977, una peculiare forma di hard imparentata egualmente con il blues e il folk celtico.

This Heat

This Heat

(Piano, 1979)

Londinesi d'adozione, i This Heat furono un "a sé" compreso e apprezzato in pieno solo grazie a quel post-rock che in gran parte seppero anticipare. I polistrumentisti Bullen e Hayward – entrambi Charles di nome – e Gareth Williams (non più fra noi dal 2001) erano in circolazione sin dai primi anni '70, ma solo nel 1976 iniziano a mettere in musica grigi panorami urbani e future apocalissi. John Peel li trasmette alla BBC nell'anno del punk sulla base di un demo e Chris Cunningham dei Flying Lizards ne pubblica l'esordio, noto anche come BLUE AND YELLOW per la minimale confezione. La brillantezza delle manipolazioni di nastri, dell'approccio arguto e ruvido alla tecnologia, degli omaggi a Can e King Crimson lasciano ancora sorpresi come le venature etniche del secondo e conclusivo atto DECEIT, di due anni posteriore.

Irma Thomas

Time Is On My Side

(Kent, 1996)

Se Allen Toussaint ha plasmato in studio l'anima policroma e vudù di New Orleans, se i Meters le hanno dato un suono esemplare, se Lee Dorsey l'ha cantata da un punto di vista maschile, non vi è dubbio che tocchi a Irma Thomas l'incarico di ambasciatrice nel mondo di Crescent City. Fuori luogo limitarla al ruolo di prima interprete di quella *Time Is On My Side*, imperfettibile unione di blues e gospel, che i Rolling Stones copiarono fino al più minuto dettaglio riscuotendo un successo enormemente superiore. Chi vorrà mettersi in casa quella che è la più soddisfacente delle raccolte

disponibili, e che proprio dalla suddetta canzone prende il titolo, scoprirà tante altre perle, un'autentica e preziosissima collana: più di tutte, brilla quell'archetipo di ballata soul che è *Ruler Of My Heart*.

Big Mama Thornton

Hound Dog: The Peacock Recordings

(MCA, 1992)

Amaro destino quello di Willie Mae Thornton (Big Mama per la considerevole stazza: centocinquanta i chili dichiarati), che otteneva il più grande e unico vero successo della sua carriera nel 1953 con *Hound Dog*, vedeva negato in sede giudiziaria l'apporto compositivo offerto alla coppia Leiber & Stoller e tre anni dopo osservava Elvis impossessarsi del brano pubblicandone la versione definitiva e cancellando dalla memoria del pubblico l'originale. Più o meno la stessa cosa accadeva nel 1968 con *Ball And Chain*, scippatale al volo da Janis Joplin. Big Mama se ne andrà, cinquantasettenne, nel 1984, sola, amareggiata, alcolizzata. Ma non sembri una battuta dire che è stata uno dei più grossi protagonisti (non soltanto al femminile) della storia del blues. Questa compilazione di incisioni dal 1952 al 1957 ne è solare dimostrazione.

George Thorogood & The Destroyers

Move It On Over

(Rounder, 1978)

Braccia rubate al baseball quelle di George Thorogood, che pur essendo abbastanza bravo da potere sognare un futuro da professionista decide nel 1970, diciannovenne e dopo avere assistito a un concerto di John Hammond, di impegnarsi a fondo nello studio della chitarra. Il passaggio dallo sport più noioso alla musica più eccitante del mondo inizialmente non paga. Ci vogliono tre anni perché venga messa assieme la prima formazione dei Destroyers, uno ulteriore perché venga registrato un demo che fallisce nell'impresa di procurare un contratto discografico, ancora tre perché veda la luce l'omonimo esordio a 33 giri. E da quel punto in poi la scelta paga eccome, con vendite milionarie e spettacoli invariabilmente affollati. Il secondo LP della banda è epitome esemplare di un rock'n'roll travolgente nutrito a blues elettrico del più esagitato.

Throbbing Gristle

20 Jazz Funk Greats

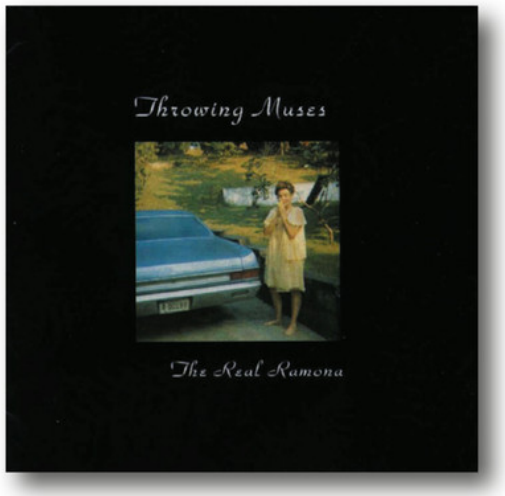
(Industrial, 1979)

Inventori della musica industriale e sperimentatori anche multimediali, i Throbbing Gristle hanno lasciato un segno profondo sulla scena britannica della seconda metà dei ’70, con il loro approccio senza compromessi e con un sound caustico e inquietante – punk nell’indole – dove l’elettronica è presenza importante accanto a strumenti elettrici e acustici. In questo terzo album, la vena rumorista di Genesis P. Orridge, Cosey Fanni-Tutti, Peter Christopherson e Chris Carter è più spesso sviluppata in trame più o meno vicine alla forma canzone: mai come nello splendido *United*, il singolo d’esordio del 1978 all’insegna del synth pop “deviato”, ma evidenziando capacità comunicative che i membri della band sfrutteranno ancor più nelle avventure varate dopo lo scioglimento del 1981: Psychic TV, Coil, Chris And Cosey.

Throwing Muses

The Real Ramona

(4AD, 1991)



Per liberarsi delle proprie ossessioni c'è chi ricorre allo psicologo e chi scrive canzoni. Vale la seconda opzione per Kristin Hersh (voce, chitarra: ottima la sua carriera solistica), stabilitasi a Boston con la sorellastra Tanya Donelly (anche lei cantante e chitarrista, poi a capo dei Belly) per spiazzare con un rock cubista prossimo ai Pixies e tuttavia dotato di spiccata personalità. Indecisa tra new wave e folk, schiaffi e carezze, isteria e romanticismo, Kristin propina tutto questo e altro ancora in una giostra dalla quale si scende storditi ma con la voglia di risalire all'istante. In una produzione corposa per lo più pregiata, THE REAL RAMONA si impone per la forza d'insieme, la ruvida orecchiabilità di *Not Too Soon*, *Graffiti* e *Counting Backwards* e incantesimi come l'inquieta *Honeychain* e la delicata *Two Step*.

Tomorrow

Tomorrow

(Parlophone, 1968)

Gruppo di culto assoluto tra gli appassionati di suoni Sixties, i Tomorrow. Una considerazione principalmente figlia delle carriere che i membri hanno avuto al di fuori della band, durata lo spazio di una stagione (magica, però: l'estate del 1967) e autrice di un solo album omonimo. Il cantante Keith West farà fortuna interpretando A TEENAGE OPERA, un album *concept* per bambini; il batterista Twink, autentico mito dell'underground londinese di quegli anni, entrerà nei Pretty Things e parteciperà alla fondazione dei Pink Fairies; il chitarrista Steve Howe troverà gloria e soldi a palate negli Yes. Al di là di queste note biografiche,

il loro unico lascito si fa apprezzare per l'ottimo suono d'assieme e per la qualità di inni per *flower children* quali *Revolution* e *My White Bycicle*, dedicata ai provos olandesi.

Toots & The Maytals

Sweet And Dandy: The Best Of

(Trojan, 2008)

Cresciuto girando per chiese e ascoltando Ray Charles e James Brown, Frederick "Toots" Hibbert prova come quest'ultimo a intraprendere una carriera da pugile, salvo farsi convincere da Henry "Raleigh" Gordon e Nathaniel "Jerry" Mathias McCarthy ad allestire un trio vocale. I Maytals nascono a fine 1961. Il giovanissimo Toots ne assume la guida, le influenze gospel evidenziate sin dai titoli dei primi fortunati singoli su Studio One, canzoni che non troverete in questa raccolta. Ce ne sono in compenso altre ventiquattro, perfetta fotografia di un gruppo plasmato, oltre che dalla musica sacra, da soul e blues, calypso e mento, e che dopo avere traversato con successo le brevi ma intense stagioni di ska e rocksteady nel 1968 battezzava con un suo pezzo – *Do The Reggay*: scritto così – la successiva evoluzione del suono giamaicano.

Peter Tosh

Bush Doctor

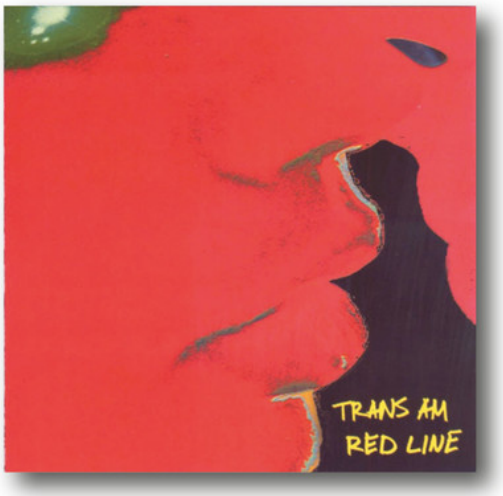
(Rolling Stones, 1978)

Non è stato un uomo fortunato, Peter Tosh, e non ci si riferisce soltanto alla prematura morte. Il problema è che se ne andò (era il 1987) al nadir della sua carriera. Il fatto è che, per quanto la notizia emozionasse, non poteva eguagliare il cordoglio per Bob Marley. E Tosh ha sempre patito il confronto con l'amico e rivale, sia nei Wailers che dopo. Così che viene spesso passato sotto silenzio il fatto che i suoi quattro album dei '70 siano fra i lavori più memorabili di quella che per la musica giamaicana fu l'Età dell'Oro. Scartato l'appena minore EQUAL RIGHTS, sui ruvidi LEGALIZE IT (l'esordio da solista, su Virgin e del 1976) e MYSTIC MAN (1979 e penultimo di tre LP con la linguaccia) ha avuto la meglio la ruffianeria di BUSH DOCTOR e di quella *Don't Look Back* in duetto con Jagger che quasi quanto Marley valse per il pubblico del rock come introduzione al reggae.

Trans Am

Red Line

(Thrill Jockey, 2000)

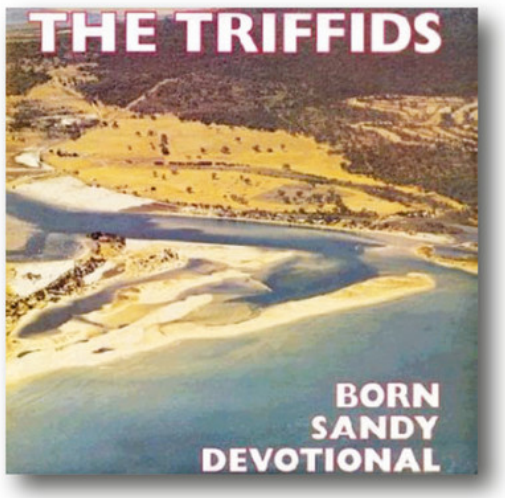


L’impossibile anello mancante, i Trans Am, fra i Cheap Trick e i Kraftwerk, fra il più becero hard da stadio anni ’70 e il krautrock, la disco più dozzinale e l’austerità math. Sogno o incubo trash, fate voi, ma che ci sia all’opera del genio chi potrà negarlo? RED LINE è uno dei classici misconosciuti del rock di fine ’90, zibaldone esemplare del meglio e del peggio di quanto esposto, con una rete di brani discretamente ostici sulla quale fanno tripli salti mortali canzoni che in qualunque mondo possibile, tranne che nel nostro, sono state successi mostruosi. Con tutto il rispetto per l’ottima etichetta che da sempre griffa i lavori del trio del Maryland: avrebbe dovuto essere roba da major, da MTV, da folle plaudenti in arene cui i felloni si appropinquavano a bordo di Rolls Royce dai vetri oscurati, champagne nel frigobar e una bionda per braccio.

The Triffids

Born Sandy Devotional

(Hot, 1986)

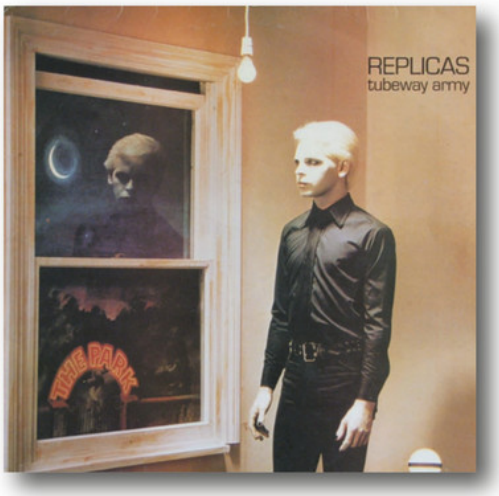


Anche nell'Australia degli anni '80 la generazione successiva al punk si inventava una contemporaneità rielaborando e mischiando tra loro pagine appartenute al passato. A chiudere un ipotetico quadrilatero composto da Died Pretty, Birthday Party e Go-Betweens, i Triffids accostavano Van Morrison e Television, Velvet Underground e Dylan con un romanticismo insieme tenue e virile. Da Perth, David McComb e compagni emigravano a Londra sulle ali del debutto TREELESS PLAIN ma la bellezza di BORN SANDY DEVOTIONAL conquista solo la critica; dopo il più spartano IN THE PINES, l'incanto sfumava negli opachi e sovrarrangiati LP su Island. A seguire lo scioglimento, McComb farà altre cose belle da solista e nei Black Eyed Susans, prima di lasciarci nel 1999 per i postumi di un incidente d'auto e avendo nel frattempo subito un trapianto di cuore.

Tubeway Army

Replicas

(Beggars Banquet, 1979)



Difficile ipotizzare cosa sarebbe stato il pop elettronico degli anni ’80 e forse anche la new wave tutta se Gary Numan, qui ancora – per l’ultima volta – alla guida della sua storica band, non fosse stato artefice del suo “big bang” con il singolo *Are ‘Friends’ Electric?* e con quest’album cui fece da apripista, entrambi arrivati in vetta alle classifiche britanniche. Con le sue solenni tastiere e la sua voce un po’ indolente poggiate su un ipnotico tappeto di basso e batteria, e con in mente il modello Kraftwerk, l’artista inglese ha definito un nuovo stile che moltissimi hanno tentato con più o meno successo di imitare; e altri pezzi come *Praying To The Aliens*, *Down In The Park*, *You Are In My Vision* e *When The Machines Rock* (appunto!) vantano, al di là dei limiti di ripetitività, il carisma dei classici.

Big Joe Turner

Greatest Hits

(Atlantic, 1987)

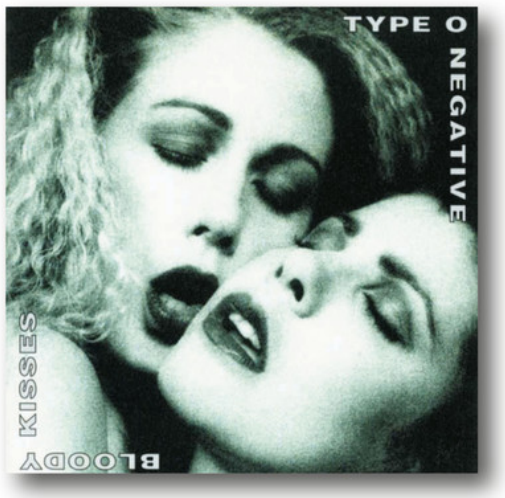
“Big” lo era in tutti i sensi, Joe Turner da Kansas City. Per la considerevole stazza fisica, per le doti vocali da urlatore unite all’abilità di intrattenitore, per l’importanza nello sviluppo della musica (non solo) nera; di essa, l’omone scomparso settantaquattrenne nel 1985 ha comunque attraversato uno spettro ampissimo, esibendosi senza posa in giro per gli Stati Uniti e pubblicando su etichette entrate nella leggenda sin dagli anni ’30, quando seguiva la regolamentare dieta di boogie-woogie, jump blues e jazz da “big band”. Più tardi inietterà vitamine nel corpo del giovane

rock‘n’roll tramite i superclassici *Shake, Ratte And Roll* e *Flip, Flop And Fly*, tenendosi sempre stretti gioia di vivere, successo e l’appellativo di “boss del blues” che si meritò erigendo un ponte tra quest’ultimo e il r’n’b.

Type O Negative

Bloody Kisses

(Roadrunner, 1993)



Schifati da molti per un secondo album – *L’origine delle feci* – sulla cui copertina troneggia appropriatamente la fotografia di un ano, i Type O Negative hanno subito aggiustato il tiro, affrancandosi dal loro infimo thrashcore per dedicarsi a uno stile assai più elaborato e seducente nel quale far confluire pesantezze e cupezze alla Black Sabbath, aperture pop memori dei Beatles psichedelici e approccio canoro ricalcato su quello di Andy Eldtrich dei Sisters Of Mercy. Ne deriva un suono lento e avvolgente fra il gothic e il doom, in grado di sedurre tanto con gli intrecci di ritmi ipnotici e soluzioni chitarristiche spesso disturbanti quanto con la voce cavernosa e drammatica di Pete Steele. Se le liriche fossero sataniste, invece che in bilico tra intimismo ed esistenzialismo, questi *baci al sangue* sarebbero il perfetto accompagnamento per una messa nera.

The Undertones

The Undertones

(Sire, 1979)

Mai ascoltato *Teenage Kicks*? Fatelo. Sarà sempre una canzone che vi farà venir voglia di correre per strada, respirando a pieni polmoni tutta la rabbia e la magia dell'adolescenza. Le strade in cui correvano gli Undertones erano quelle martoriate di Derry, ma nelle canzoni di questo straordinario debutto le tragedie quotidiane dell'Ulster sembrano lontanissime. Solarità pop, frenesia punk, pruriti giovanili e tanta, tantissima energia: pezzi come *Here Comes The Summer*, *Jimmy Jimmy*, *Get Over You* non sono nient'altro che questo. Ma c'è spazio anche per le aperture alla new wave più psichedelica in *True Confession*, a dimostrazione di un'intelligenza musicale che porterà la band del cantante Feargal Sharkey e dei fratelli O' Neill (questi ultimi poi nei That Petrol Emotion) a spostarsi nei dischi successivi in territori soul.

The United States Of America

The United States Of America

(Columbia, 1968)

Prodotto di infiniti travagli che portavano allo scioglimento del gruppo poco dopo la sua uscita, l'unico album degli U.S.A., ma mai lo si intuirebbe. Disco per lunghi tratti incantato e incantevole, anticipatore di decenni del post-rock nella rinuncia alle chitarre e latore di un avant-pop fra il più sublime di sempre, armonioso ciclo musical/narrativo perfettamente racchiuso fra il vaudevilliano incipit di The *American Metaphysical Circus* e una *The American Way Of Love* allo psichedelico incrocio fra Beatles pepperiani e Kaleidoscope (quelli statunitensi). Sapientissimo il gioco di vuoti e pieni, l'alternarsi di tensione e rilascio. Invecchiato benissimo, ossia per nulla, THE UNITED STATES OF AMERICA appartiene appieno al suo tempo: ma come un UFO atterrato senza che nessuno lo attendesse e ripartito senza essere stato notato che da sparuti eletti.

Urban Dance Squad

Life’N Perspectives Of A Genuine Crossover

(Ariola, 1991)

Gli olandesi furono maestri di “gioco totale” nel calcio e dunque non c’è molto da stupirsi se nei primi anni ’90 una formazione di Utrecht maneggiava il crossover tra metal, hip hop e punk con perizia e successo pari ai capiscuola americani. Altrettanto ovvio che tutto ciò potesse accadere in una fra le nazioni multietniche meglio integrate del Vecchio Continente, nonché quella dotata di proverbiale apertura mentale. Scintille che, unite al puro talento, contribuirono a esibizioni dal vivo e dischi incandescenti; su tutti, l’esordio del 1990 MENTAL FLOSS FOR THE GLOBE e questa seconda prova – eloquente sin dai titoli dell’album e di *Son Of The Culture Clash* – che espandeva le già ampie prospettive del gruppo (si pensi all’esotismo di *Bureaucrat Of Flaccostreet*) prima che estro e vivacità si affievolissero, fino a spegnersi nel 2000.

U2

Boy

(Island, 1980)

La copertina di BOY fa tenerezza: il bambino malinconico (che diventerà il ragazzino impaurito di WAR) davanti e, a fargli compagnia sul retro, i quattro (giovanissimi) U2: The Edge tanti capelli fa, Larry Mullen con la faccia di uno che ha bigiato scuola… Medesima giovinezza e freschezza traspaiono da solchi dove la chitarra elettrica è ora fluida e ora tagliente e nevrotica, la voce è epica senza eccessi, la sezione ritmica non perde un colpo. Vi si sentono i due anni trascorsi in garage rifacendo Patti Smith, i Television e i Talking Heads, e gli altri due passati girando per i club d'Irlanda: inventandosi uno stile originale, perché da autodidatti, e un repertorio cui gli anni non hanno tolto smalto, contrariamente a buona parte di quello perso fra le brume del successivo OCTOBER e forse anche a un WAR un po' tradito dalla sua benintenzionata retorica.

Vampire Weekend

Vampire Weekend

(XL, 2008)

Scommessa azzardata ma vincente, quella dei Vampire Weekend, quartetto newyorkese – ovvio: certe cose accadono quasi solo nella Grande Mela – emerso rapidamente su scala mondiale grazie soprattutto al tam-tam della Rete. L'idea? Appropriarsi di spunti musicali esotici, specie africani, e inserirli in un contesto pop-rock di scuola indie, fra ritmi ipnotici e accattivanti, arrangiamenti imprevedibili, trame sintetiche affiancate a quelle elettroacustiche, assortite e gradevolissime stramberie. Musica positiva e creativa, insomma, ben sintetizzata nei trentaquattro minuti di questo chiacchierato debutto, sulle cui fortune hanno pesato singoli efficaci come *A-Punk* e *Cape Cod Kwassa Kwassa*: una sorta di versione "da terzo millennio", meno solare ed esuberante nonché caratterizzata da un taglio più *alternative*, dei Talking Heads di LITTLE CREATURES. Il resto della parca produzione non deluderà le attese artistiche e otterrà anche notevoli consensi commerciali: gli altri tre album usciti fino al 2019 saranno tutti numero uno in USA e sul podio in UK.

Townes Van Zandt

The Late Great Townes Van Zandt

(Poppy, 1972)

L'autore più anti-Nashville dacché Hank Williams volò fra gli angeli perduti, con ali di alcol e anfetamina, sceglie proprio Nashville per registrare quello in cui i più individuano il suo capolavoro (plausibile alternativa FLYIN' SHOES, del 1978) fra la decina scarsa di album in studio pubblicati in una quasi trentennale carriera. Morirà un capodanno Townes, proprio come Hank, omaggiato al centro del programma di THE GREAT LATE da una *Honky Tonkin'* che fa gioia del male di vivere. Intorno, uno dei più abbacinanti affreschi di Americana che si ricordino, con due canzoni di quelle che giustificano una vita: la dolente *If I Needed You* e soprattutto *Poncho & Lefty*. Un film di Peckinpah in tre minuti e quaranta secondi e che film! Meglio di *Il mucchio selvaggio*.

Suzanne Vega

Suzanne Vega

(A&M, 1985)

Come le sue canzoni profonde e capaci di arrivare al cuore e nelle classifiche, Suzanne Vega pareva uscita dal bianco e nero del folk revival dei primi anni '60. La nobile discendenza un po' Leonard Cohen "al femminile" e un po' (tanto) Joni Mitchell, una penna colta e arrangiamenti delicati e scarni (produce Lenny Kaye, braccio destro di Patti Smith) sono la base del fascino discreto eppure duraturo di un album di debutto e di brani della caratura di *Small Blue Thing*, *Marlene On The Wall* e *Cracking*; composizioni splendide che garantiranno alla riservata cantautrice newyorkese un successo gestito con classe ed eleganza sia nel

vendutissimo successore SOLITUDE STANDING – il disco con *Luka*, suo brano più noto – che negli elaborati DAYS OF OPEN HAND, 99.9F° e NINE OBJECTS OF DESIRE e nelle più opache prove successive.

The Velvet Underground

1969

(Mercury, 1974)

Possiamo solo cercare di immaginare concerti che i testimoni raccontano assai più estremi dei dischi dei Velvet (compreso il disco più estremo, WHITE LIGHT/WHITE HEAT, e il brano più estremo, *Sister Ray*): destrutturate orge di feedback fra abbandono e violenza. Né ci vengono in soccorso i tanti live postumi, accomunati da una qualità sonora disdicevole. Nemmeno 1969, che pure si fa immaginare come uno dei più grandi doppi dal vivo del suo o di qualunque altro tempo, ci aiuta, ritraendo un gruppo trattenuto e talvolta alla ricerca dell'intarsio. Meglio da questo punto di vista i QUINE TAPES (Polydor, 2001) che quantomeno spiattellano tre *Sister Ray* belle toste (una di trentotto minuti!) e un altro tot di distorsioni in raga, ma non ci siamo ancora. 1969 resta in ogni caso prezioso, sebbene meno di quando uscì lasciando sconvolti i cultori per la quantità e la qualità dei brani allora inediti.

Virgin Prunes

…If I Die, I Die

(Rough Trade, 1982)

Un caso a sé stante nel pur variegatissimo ambito post-punk, quello di Gavin Friday e compagni, che proprio per la sua spiccata personalità rimase pressoché inimitato. A metà fra le asprezze ancora non del tutto a fuoco degli esordi e le soluzioni appena più convenzionali delle (poche) prove successive, il primo album dei Virgin Prunes – prodotto da Colin Newman dei Wire – è una rappresentazione rock abrasiva e stridente nella quale si incontrano ritmi ipnotici, melodie deviate, aperture tribali e atmosfere cupe, il tutto esaltato da una teatralità ambigua e suggestiva. Un trionfo di creatività fuori dai canoni, poetica e selvaggia, generato dalla stessa Dublino che contemporaneamente aveva dato i natali agli U2: tra le due band esistevano saldi rapporti di amicizia, favoriti dal fatto che il chitarrista Dik Evans è il fratello di The Edge.

Voivod

Nothingface

(MCA, 1989)

In una discografia discretamente folta, di qualità fino a un certo punto uniformemente elevata e testimone di un'evoluzione continua, che portò questo complesso canadese dall'assalto thrash degli esordi a un hard tecno-psichedelico, individuare il lavoro più significativo era una questione di gusto. Avessimo inclinato per la prima maniera, il titolo prescelto sarebbe stato KILLING TECHNOLOGY. Abbiamo invece optato per quello che fu l'esordio major, che dei Voivod seconda maniera rappresentò il biglietto da visita, con otto brani originali traversati da tornadi di riff e scanditi da una ritmica ora sabbathiana, ora memore dei Rush, ora dei Devo, e una magnifica rilettura di *Astronomy Domine*, che fu dei Pink Floyd di Barrett. La passioncella per i primi Floyd sarà ribadita nel 1993, in THE OUTER LIMITS, da una ripresa di *The Nile Song*.

Bunny Wailer

Liberation

(Solomonic, 1988)

Nato Neville O'Riley Livingston e allevato in casa Marley, il nostro uomo lascia Bob dopo il secondo 33 giri Island, un attimo prima che i Wailers sfondino. Insieme a lui se ne va anche Peter Tosh, con l'ambizione che sarà presto coronata di assurgere allo stardom di suo. Aspira esattamente al contrario Bunny Wailer, che vuole pubblicare dischi solo quando più gli garba e vivere tranquillo, senza girare il mondo un tour via l'altro, senza che nessuno possa fare pressioni su di lui. Fieramente indipendente. Il rovescio della medaglia, serenamente accettato da quest'uomo schivo, è che i suoi album resteranno patrimonio di un pubblico ristretto, nonostante almeno tre, BLACKHEART MAN del 1976, RULE DANCEHALL dell'87 e soprattutto questo LIBERATION, valgano quanto i più fulgidi capolavori di Marley.

Tom Waits

Mule Variations

(Anti, 1999)

Il Tom Waits che saluta la seconda multinazionale discografica e si accasa presso l'etichetta gestita da Brett Gurewitz dei Bad Religion è un artista stanco di compromessi e pronto per l'ennesima volta a rimettersi in gioco. La libertà artistica assoluta che gli è stata promessa viene interpretata alla lettera con un disco che ne riassume le anime autoriali tra blues da palude, lirici quadretti in punta di pianoforte e pagine strappate a un gotico di campagna; un disco che trascina per la collottola con bassi squassanti, fiati viscidi e corde rugginose per redimersi con il romanticismo di *Hold On* e *House Where Nobody Lives*. Roba di angeli e diavoli, insomma, benedetta dai santini di Charley Patton e Captain Beefheart che spuntano dalla giacca sdrucita di Tom. In due parole: mefitico e metafisico. In una: bellissimo.

The Walkabouts

Satisfied Mind

(Sub Pop, 1993)

A illustrare i contenuti di quest'album, il quinto propriamente detto in discografia e il penultimo realizzato per quella Sub Pop nel catalogo della quale il gruppo di Seattle ha rappresentato a lungo un'anomalia, basta la magnifica copertina: un'immagine senza tempo così come senza tempo sono le tredici canzoni in programma, tutte personalissime cover dai repertori di artisti anche estranei al country e al folk a stelle e strisce. Si respirano splendide arie tradizionali in ogni rilettura, indipendentemente dal fatto che le firme siano della Carter Family, di Charlie Rich o di Gene Clark oppure di Patti Smith, di John Cale o di Nick Cave: leggerezza e profondità, sacro e profano, con i piedi ben saldi sulla terra e, sulla testa, un cielo crepuscolare dove brillano un'infinità di stelle. Comprese quelle degli ospiti di lusso Peter Buck e Mark Lanegan.

Jerry Jeff Walker

Mr. Bojangles

(Atco, 1968)

Leggenda della musica texana, Jerry Jeff Walker in realtà si trasferisce in Texas solo nel 1970, quando ha ventotto anni e cinque album all'attivo, due con gli psichedelici Circus Maximus, tre da solista di cui questo è il debutto. Quando lo pubblica abita a New York e frequenta il Greenwich Village. Non si direbbe all'ascolto di un LP che già guarda a sud-ovest. Negli anni a venire la pronunciata passione per il whisky che fa sì che gli amici lo chiamino Jacky Jack regalerà qualche problema al Nostro, ma per intanto gli regala l'ispirazione per la *title track* del disco, che sarà un Top 10 per la Nitty Gritty Dirt Band ed è rimasta la sua canzone più celebre. Sono però altrettanto belle le nove che le fanno compagnia, fra delicati florilegi di chitarre acustiche e mandolini, un intarsio di dobro, uno di violino. È più folk che country, a volte sbarazzino, più spesso malinconico.

Wall Of Voodoo

Call Of The West

(IRS, 1982)

Sospesa tra illusione e realtà, Los Angeles imprime un marchio indelebile su questi ex punk che raccontano i paradossi del quotidiano omaggiando Ennio Morricone e Johnny Cash con una geniale verve iconoclasta. Servì il magnifico apprendistato di un mini-LP e di DARK CONTINENT perché Stan Ridgway (cantante, armonicista e cinefilo) cristallizzasse il proprio talento con i fratelli Marc e Bruce Moreland a chitarra e basso, Chas T. Gray alle tastiere e il batterista Joe Nanini. Inciso senza Bruce e con il nuovo tastierista Bill Noland, CALL OF THE WEST regala un successo con la frenetica *Mexican Radio* e una stralunata, formidabile unione tra elettronica, country e atmosfere da colonna sonora nelle esaltanti *Tomorrow* e *Lost Weekend* e, soprattutto, in una traccia omonima amaramente epica. Di lì a poco Ridgway se ne andrà, per superarsi con il solistico THE BIG HEAT.

War

The World Is A Ghetto

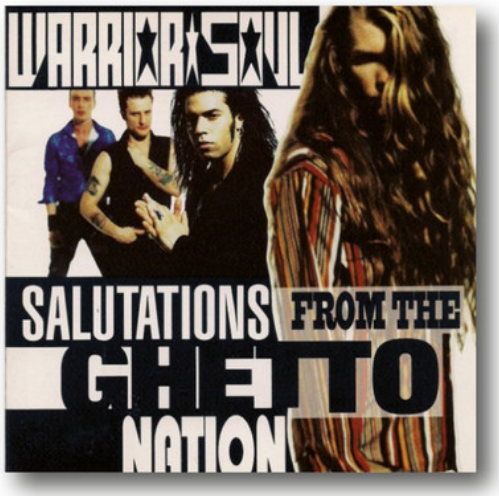
(United Artists, 1972)

Immenso da subito il potenziale crossoveristico dei War di Los Angeles, sin da quando, con l'arrivo dell'armonicista danese Lee Oskar e – soprattutto – di Eric Burdon, i Night Shift (viceversa tutti di colore) assumono la nuova ragione sociale. Gioiellino di soul mischiato a blues mischiato a r'n'b mischiato a funk, ERIC BURDON DECLARES "WAR" ottiene ottimi riscontri mercantili nel 1970 ma il seguente BLACK MAN'S BURDON, in cui il funk prende coloriture psichedeliche, funziona meno e l'ex-Animals lascia. Curiosamente è giusto allora che commercialmente i War non solo decollano di nuovo ma volano alti come non mai, quota massima raggiunta proprio da questo THE WORLD IS A GHETTO, primo nella classifica USA, triplo platino e con due singoli da esso tratti nei Top 10, benché come fa intuire il titolo l'attitudine sia tutt'altro che compromissoria.

Warrior Soul

Salutations From The Ghetto Nation

(DGC, 1992)



Con i loro primi tre album, editi in rapida sequenza dalla DGC, i Warrior Soul hanno scritto una pagina tra le più brillanti e travolgenti – benché purtroppo non molto propagandata – della storia di quella tendenza rock che al tempo veniva chiamata crossover. Torrida fusione di metal suonato con indole punk'n'roll, ritmiche marziali, atmosfere solenni e fosche di scuola post-punk e testi politicamente impegnati, il sound della band newyorkese capitanata da Kory Clarke – da Detroit: un "nuovo Iggy Pop" tra i più credibili di sempre – ha trovato la sua testimonianza più efficace e ispirata in questo terzo capitolo, di poco superiore a LAST DECADE DEAD CENTURY (1990) e DRUGS, GOD AND THE NEW REPUBLIC (1991). *Love Destruction*, *Shine Like It*, *Punk And Belligerent*, *I Love You*, *Ass Kickin'* o *Ghetto Nation* sono tuttora inni di straordinario impatto, tra acciaio, marmo e spazzatura.

The Waterboys

Fisherman's Blues

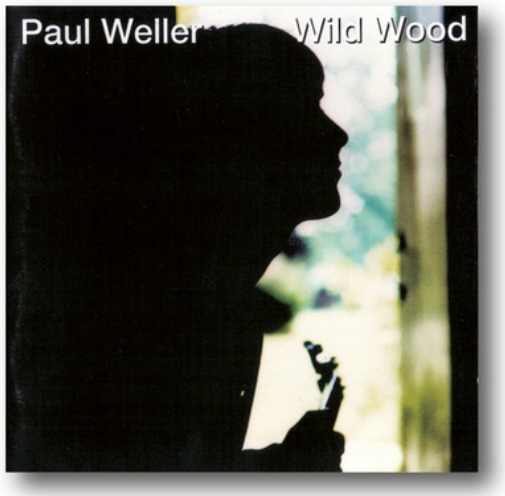
(Ensign, 1988)

Un concentrato di "anglo-celtismo", Mike Scott. Dalla natia Edimburgo si trasferiva a Londra per dare corpo con i Waterboys ad ambizioni coronate molto più tardi. A metà anni '80 l'album omonimo e A PAGAN PLACE sbozzano l'idea di una "grande musica" tra U2, Bob Dylan, Van Morrison e Dexy's Midnight Runners. Dopo il di gran lunga più focalizzato THIS IS THE SEA, si arrivava infine a un capolavoro in cui il folk rifiorisce sposandosi a un rock umanista e a slanci mistici. Grazie anche alla lunga permanenza di Mike in Irlanda e a collaboratori stabili (su tutti il violinista Steve Wickham), a cover intense (*This Land Is Your Land*, *Sweet Thing* di Van Morrison) e a un'epica palpitante (*And A Bang On The Ear*, la traccia omonima, *We Will Not Be Lovers*), in FISHERMAN'S BLUES si respira la nobile poesia che Scott saprà poi solo occasionalmente avvicinare.

Paul Weller

Wild Wood

(Go! Discs, 1993)



Dopo avere sciolto i Jam troppo presto e gli Style Council troppo tardi, Paul Weller si affaccia sui ’90 senza un contratto discografico e stiamo parlando del musicista più idolatrato dalla gioventù britannica sul lungo percorso fra i Beatles e gli Smiths. Eppure il decennio sarà di resurrezione e gloria. Si comincia nel 1991 con uno spumeggiante singolo autoprodotto, *Into Tomorrow*, e si prosegue l’anno dopo con l’omonimo debutto da solista, in cui Weller non accantona del tutto il passato ma soprattutto cerca e trova un dolce stil novo che insieme lo riposiziona in una tradizione Britpop che ha avuto nei Kinks gli esponenti principali e lo apre a influenze di rock all’Americana. Nel 1993 WILD WOOD aggiusta il tiro. Rifinisce, fra mischioni di folk, rock e soul dagli occhi azzurri alla Traffic e ballate in scia al Neil Young acustico. Stabiliva un canone, resterà insuperato.

The West Coast Pop Art Experimental Band

Part One

(Reprise, 1967)

Avendo pochi soldi e molta curiosità il modo migliore per accostarsi alla West Coast Pop Art Experimental Band (ragione sociale significativa come poche) sarebbe procurarsi TRANSPARENT DAY, superlativa antologia Edsel del 1986 senza inediti ma con una scelta praticamente perfetta di brani da questo album e dal successivo (stesso anno) *VOL.2*. "Sarebbe", perché la raccolta da tempo non si trova e a che varrebbe consigliarla quando al contrario i dischi che saccheggia sono reperibili? Dovendone per forza indicare uno, la scelta cade su quello che fu il secondo LP di questo gruppo californiano. Compendio di psichedelia da manuale, con in catalogo ballate acide ed escursioni garage, pop orchestrale e fioriture jingle-jangle, una delle prime cover di Zappa (*Help, I'm A Rock*) e una delle poche di Van Dyke Parks (*High Coin*).

Jack White

Lazaretto

(Third Man, 2014)

Chiusa ufficialmente la vicenda White Stripes nel 2012, Jack White continua a dividersi tra la sua etichetta Third Man e ruoli da coprotagonista in Raconteurs e Dead Weather, dando inoltre il via a una carriera solistica che dopo BLUNDEBUSS (n.1 in USA e UK) approda a LAZARETTO, anch'esso accolto con entusiasmo da critica e pubblico. Rispetto al predecessore la scaletta è nel complesso più energica ed eclettica, con undici brani rock che saltellano tra i generi accoppiando una scrittura vivace e ispirata a una cura maniacale per arrangiamenti e suoni che comunque non sottrae freschezza, in un ottovolante di invantiva, divertimento, coraggio, classe da vendere e un pizzico di follia. Quattro anni più tardi tali caratteristiche saranno estremizzate in BOARDING HOUSE REACH, che confermerà il musicista di Detroit come una delle figure cardine del rock dei 2000.

White Zombie

La Sexorcisto: Devil Music Vol.1

(Geffen, 1992)

Un cocktail alla nitroglicerina di mastodontici riff chitarristici, ritmi serrati ma non troppo, scorci e squarci psichedelici, ricordi di no-wave, una voce gutturale che corteggia il grind, brandelli di trasmissioni radio, rumori di strada, effetti elettronici, scratching: in quale altra città se non a New York avrebbe potuto essere brevettata la miscela perfezionata in area indie per sette anni e tre album? Alla Grande Mela i White Zombie hanno fornito una delle colonne sonore più efficaci (di una genialità a tratti zorniana) e maledettamente *vere* di sempre. Con loro il "day after" c'è già stato e allora, come recita il titolo del brano che apre questo disco, *Welcome To Planet Motherfucker*. In quei pazzi primi '90, in cui tutto poteva succedere, LA SEXORCISTO finiva nei Top 30 statunitensi, sebbene mettendoci un anno.

The Who

Tommy

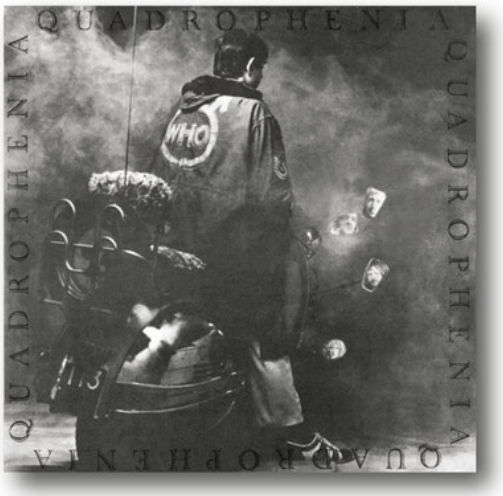
(Track, 1969)

La *grandeur* di quello che avrebbe voluto essere il disco definitivo targato The Who negli anni ’60 era in realtà già qualcosa che apparteneva al decennio successivo, anticipandone ambizioni ed eccessi. L’arma segreta di TOMMY, rispetto ad altri pachidermi discografici della stessa razza, è stata soprattutto la sua riproducibilità dal vivo. Nonostante la pomposità narrativa, la struttura delle canzoni è dal punto di vista strumentale abbastanza semplice, giocata su chitarra (più quella acustica che l’elettrica), basso e batteria. Compositivamente, a dominare è sempre la ricerca di linee melodiche in grado di diventare inni della liturgia rock. Missione compiuta alla perfezione, dalla “see me, feel me” di *We’re Not Gonna Take It* al ritornello heavy di *Acid Queen*, dal singolo *Pinball Wizard* a *I’m Free*. Un tassello essenziale del mito Who.

The Who

Quadrophenia

(Track, 1973)



Altro giro, altro *concept*. Il protagonista della nuova rock opera di Pete Townshend e compagni è Jimmy, un giovane mod in aperta battaglia con le pressioni della famiglia, degli amici, del lavoro e dell'altro sesso: il termine "quadrophenia" si riferisce appunto alla personalità scissa tra le quattro sfere che dominano il vivere sociale. E forse anche ai quattro membri del gruppo, che nella filosofia mod avevano trovato la prima e più duratura identità. Rispetto a TOMMY e all'abortito progetto LIFEHOUSE la scrittura di Townshend si asciuga, trattenendo enfasi e visionarietà ma guadagnando in sincerità. Siamo nel 1973, lo stato dell'arte non lascia più spazio alle illusioni: il rock'n'roll non cambierà più il mondo, la meglio gioventù dei Sixties scopre che la gioventù non dura in eterno, e anche la tromba della band inglese suona la ritirata.

Willard Grant Conspiracy

Regard The End

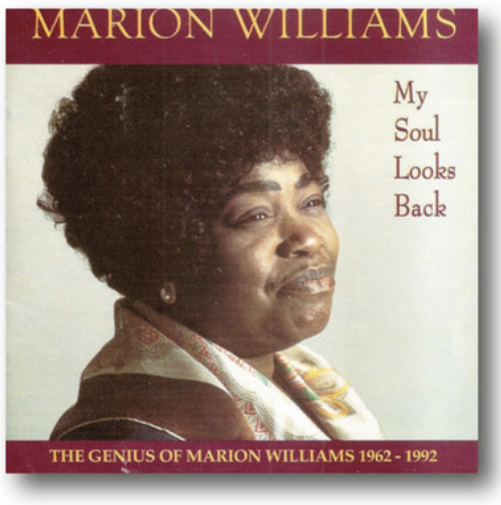
(Glittehouse, 2003)

Esempio tra i più fulgidi di "gotico americano" in musica, i Willard Grant Conspiracy ruotavano attorno a Robert Fisher, *songwriter* californiano che a metà degli anni '90 iniziava a trattare in modo alternativo country e folk. Il capolavoro era centrato al quinto album di studio; inciso in Slovenia con l'amico Chris Eckman dei Walkabouts, REGARD THE END lega la voce cupa e suggestiva del *frontman* ad arrangiamenti filo-cameristici, essenziali ma ben curati. Spiccano canzoni che maneggiano blues (*Another Man Is Gone*) e *murder ballads* (*The Ghost Of The Girl In The Well*, con Kristin Hersh), passando da apocalittici crescendo (*The Suffering Song*) a una lucente linearità (*Soft Hand*); la loro natura di classici senza tempo trattiene anima e cuore di questo artista, ucciso da un tumore nel 2017 a soli cinquantanove anni.

Marion Williams

My Soul Looks Back: The Genius Of

(Shanachie, 1994)



Dice bene nel libretto di questa raccolta (una delle migliori di gospel di sempre e di chiunque) Anthony Heilbut: con Marion Williams l'uso di quella parolina abusata che appare nel sottotitolo – "genio" – non è un'esagerazione. Lo certifica ad esempio la devozione di Little Richard e Aretha Franklin, questo come quella emuli dichiarati ed entrambi eseguirono suoi brani quando, nel dicembre 1993, la Williams fu la prima interprete di musica sacra afroamericana a ricevere, presente e plaudente il presidente Bill Clinton, un Kennedy Center Honors, sei mesi dopo essere stata premiata

con il MacArthur Genius Award (in quel caso, prima cantante in assoluto ad aggiudicarsi il prestigioso riconoscimento). Davvero il caso di dire “meglio tardi che mai”, visto che ci lasciava, poco meno che sessantasettenne, nel luglio dell’anno dopo.

Sonny Boy Williamson

The Real Folk Blues

(Chess, 1966)

Che personaggio, Aleck “Rice” Miller, uno che ha traversato da protagonista i trent’anni aurei del blues: da Robert Johnson, che spalleggiò dal vivo, all’avvento di quegli imitatori britannici che insieme popolarizzarono la musica “del diavolo” e la vampirizzarono, dissolvendola nel più vasto idioma del rock. Yardbirds e Animals lo avrebbero accompagnato in tour in cui – narra la leggenda – lui li maltrattò assai, non ricavandone in cambio che un’adorazione totale, ringhioso e tirannico ma forse per celia. Nessuno ha mai capito bene in realtà che tipo fosse questo eccezionale armonicista di cui è certa la data della morte, 24 maggio 1965, ma incertissima quella di una nascita avvenuta fra il 1897 e il 1912. Blues urbano festoso e sfavillante il suo, affabile e birbone. Al contrario di come recita un celebre titolo, impossibile restare “dissatisfied”; specie da quest’album della celebre collana della Chess, con dodici brani quale più quale meno memorabili.

Jackie Wilson

The Very Best Of

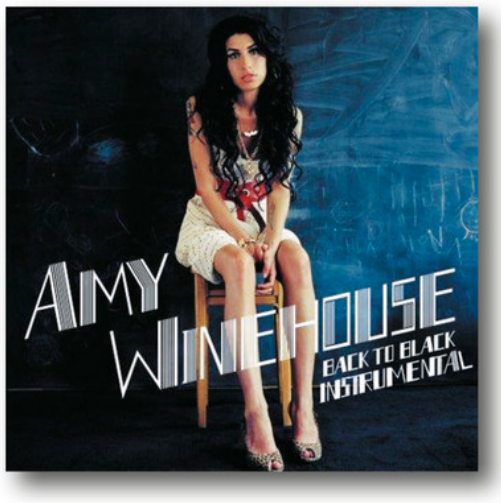
(Ace, 1987)

Discreto pugile, il giovane Jack Leroy Wilson decide che dev'esserci un modo meno pericoloso di guadagnarsi la vita e quale migliore opzione che insistere a cantare, anche se il debutto è passato inosservato? La svolta è l'ingresso nei Dominoes, dove dal 1953 al 1956 assolve il gravoso incarico di sostituire Clyde McPhatter. Fulminante poi l'inizio della seconda carriera solistica, con il r'n'b orchestrale di *Reet Petite* primo di una serie di successi che si prolungherà, alternando travolgenti rhythm'n'blues vicini al rock'n'roll e melodrammatiche ballate, fino a metà '60, portando Wilson in prossimità del cambio di decennio a rivaleggiare in popolarità con Elvis Presley. Gramo tuttavia alla fine il suo destino: nel 1975 si accascia durante un concerto e resterà immobilizzato in un letto fino alla morte, tredici anni dopo.

Amy Winehouse

Back To Black

(Island, 2006)



È un peccato che, ai tempi, si sia parlato troppo di Amy Winehouse e troppo poco della musica di Amy Winehouse. Il personaggio si è mangiato l'opera, ed era inevitabile. Ma fa ancora più male la certezza che dopo la scomparsa prematura (eppure tragicamente prevedibile), della cantante inglese si ricorderanno soprattuto gli eccessi e la vita all'insegna di un maledettismo fuori moda come il suo trucco eccessivo. Un peccato, perché questo è stato uno dei migliori album di soul moderno, ma con il cuore nel passato, tra quelli usciti a getto continuo negli anni 2000. Prodotto con

straordinaria sensibilità r'n'b da Mark Ronson e Saleem Remi, BACK TO BLACK è una magnifica dichiarazione di intenti, adagiata su suoni pop d'antan e urlata da una voce bellissima che non meritava davvero di spegnersi così presto.

Johnny Winter

And Live

(Columbia, 1971)

Chitarrista e cantante dall'aspetto peculiare e inconfondibile (era albino), nativo del Mississippi ma cresciuto in Texas, ammiratore devoto di Muddy Waters e Big Joe Williams, Johnny Winter è fra i bianchi che si sono misurati con il blues elettrico uno dei più appassionati e persuasivi. AND LIVE lo coglie agli inizi della carriera (quattro 33 giri in studio lo precedono nel breve arco di un paio di anni) ed è album trascinante e per l'epoca decisamente innovativo, sicuro precursore di un certo suono sudista. Le versioni di *Good Morning Little School Girl* (Sonny Boy Williamson), *Jumpin' Jack Flash* (Rolling Stones) e *Johnny B. Goode* (Chuck Berry) sono tra le più sanguigne mai ascoltate. Per un certo periodo, tentato dalle luci sfavillanti dell'hard, Winter smarrirà la retta via, salvo tornarvi con dischi acustici omaggio ai maestri Muddy Waters, Eddie Boyd, Albert Collins.

Wire

Pink Flag

(Harvest, 1977)

Canzoni come pallottole, sparate fuori con una furia quasi inconcepibile, quelle di questo esordio dei Wire. Ventuno episodi che salvo rari casi (la canzone che dà il titolo al disco, l'ombrosa *Strange*, la martellante *Reuters*) non superano i due minuti di durata. Spesso anche molto meno. Ma dietro la foga e la compattezza granitica dei brani – quelle sì, molto punk – c'è una ben precisa agenda concettuale alla quale il gruppo inglese obbedisce, come del resto farà sempre in futuro. PINK FLAG è una sorta di esperimento per vedere quante informazioni si possono stipare in un centinaio scarso di secondi, quali sviluppi musicali e narrativi si possono imprimere entro limiti così definiti. Lo stesso principio degli spot pubblicitari, probabilmente più influenti sulla musica del gruppo di quanto abbia potuto esserlo Johnny Rotten.

Wolf People

Fain

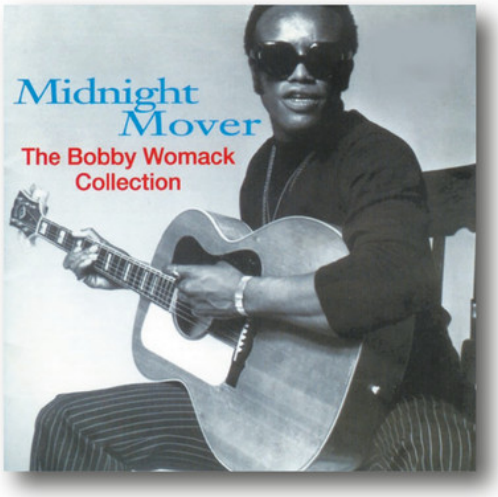
(Jagjaguwar, 2013)

“Registrato in una bella casa isolata nelle campagne dello Yorkshire”, racconta il comunicato stampa che accompagna quello che per gli inglesi Wolf People è il secondo album e che un gruppo che già sembra provenire dai tardi ’60/primi ’70 abbia ceduto a uno dei cliché dell’epoca rischia di collocarlo sulla linea sottile fra stereotipo e parodia. Ce lo metterebbe anzi senz’altro se i ragazzi non fossero straordinariamente persuasivi nel loro soffiare vita nelle collezioni di dischi appartenuti nemmeno a degli ideali fratelli maggiori bensì ai genitori. Come già l’esordio STEEPLE (e il seguito del 2016 RUINS, però più di grana grossa), FAIN è il più organico e (in)credibile assemblaggio di DNA Cream + Traffic + Family + Fairport Convention + Jethro Tull + Groundhogs + Hawkwind + Edgar Broughton Band + Black Sabbath + Led Zeppelin che qualunque laboratorio genetico retromaniaco potesse creare.

Bobby Womack

Midnight Mover: The Bobby Womack Collection

(EMI, 1993)



Il Poeta, come era noto da quando battezzò così non uno ma ben due suoi applauditi album di inizio ’80, conosce giovanissimo il successo, diciottenne e nel 1962 con *Lookin’ For A Love*, quando i Womacks, classico gruppo gospel familiare, vengono notati da Sam Cooke, ribattezzati Valentinos e messi sotto contratto per la SAR. Vende ancora di più (i Rolling Stones prontamente la rifaranno) *It’s All Over Now*, uscita poco dopo la morte di Cooke, ma non basta a tenere insieme la famiglia. Parallelamente a un’attività di turnista che lo vedrà suonare con diversi dei grandi del giro Atlantic nonché con Sly Stone, Bobby avvia nel 1967 una carriera solistica di cui questo doppio documenta il primo decennio. Il suo è un soul raffinato che occhieggia al country, esibisce rimarchevole seduzione pop e non dimentica la chiesa, come certifica una fenomenale *The Preacher*.

O.V. Wright

Giant Of Southern Soul

(Connoisseur Collection, 2001)

Dopo lunga frequentazione della scena gospel, Overton Vertis Wright segue le orme dell’idolo Sam Cooke passando alla musica secolare. Strepitoso e insieme sfortunato il debutto, nel 1964, con una *That’s How Strong My Love Is* che vale la versione di Otis Redding ma viene da questa, per una maligna coincidenza temporale, irrimediabilmente oscurata. Va meglio l’anno dopo con una sontuosa ballata quale *You’re Gonna Make Me Cry* e nel 1967 con la guascona *Eight Men Four Women*, un numero 4 nella classifica R&B. La prima manca, le altre due sono presenti in una scaletta che si spinge fino alla metà dei ’70 ed è una teoria (venticinque i

titoli) di esempi da manuale di soul sudista. Calorosissimo, sensuale e nella stessa misura profondamente spirituale. Il declino per O.V. sarà rapido, doloroso, implacabile. La morte lo coglierà nel novembre 1980, appena quarantunenne.

Xiu Xiu

Fabulous Muscles

(5 Rue Christine, 2004)

Gli Xiu Xiu rappresentano una versione moderna degli Smiths per le atmosfere ricche di pathos, l'ambiguità sparsa a piene mani e il tormentato rapportarsi con il mondo del leader Jamie Stewart, che nonostante la voce simile a Mark Hollis impersona allo stesso tempo Johnny Marr e Morrissey rimpiazzandone l'alterigia con l'iperproduzione. Diversa in ogni caso la musica, che interseca mutazioni new wave, elettronica da cameretta, teatralità e sordida poesia in brani intriganti. Prima che la monotonia e la ripetitività prendessero il sopravvento, Stewart ha sviluppato il proprio talento nello spigoloso esordio KNIFE PLAY (2002) e in questo terzo album, nel quale la tensione si allenta e l'emotività si distende in episodi pur sempre disturbanti come la traccia omonima, *Clowne Towne*, *I Luv The Valley OH!* e *Little Panda McElroy*.

X-Ray Spex

Germfree Adolescents

(EMI, 1978)

Autentica epifania per Marion Elliott, cantante pop di buone speranze, un concerto dei Sex Pistols cui assisteva nel 1976. Effetto: contratto con la RSO prontamente risolto e allestimento degli X-Ray Spex, da subito una delle formazioni più peculiari della scena settantasettina; sin dall'organico, un quintetto con voce, chitarra, sax, basso e batteria. Il bello è che la ragazza, ribattezzatasi Poly Styrene, mieterà ugualmente un notevole successo con il suo gruppo, piazzando tre singoli e poi questo LP nei Top 30 britannici. Badate bene: con una musica tutt'altro che accomodante e parecchio distante da quello che venne presto a configurarsi come lo stereotipo punk. Potente quanto abrasiva, sfrenata nel complesso ma pacata a tratti, sghemba ma irresistibilmente melodica, indiscutibilmente rock'n'roll ma prossima in spirito al free jazz più free.

XTC

Skylarking

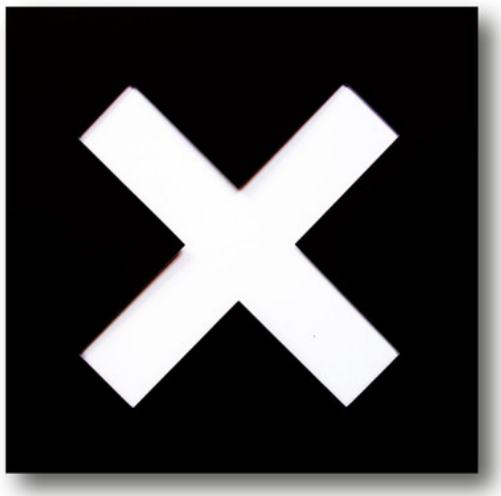
(Virgin, 1986)

La copertina arcadica di questo album introduce perfettamente – al contrario del titolo, scelto quasi per contrasto: *skylarking* significa "far baldoria" – alle atmosfere di pastorale dolcezza che caratterizzano buona parte delle canzoni. Lavoro tra i più melodici, misurati e aggraziati nel catalogo XTC, questo disco prodotto (tra mille litigi) da Todd Rundgren è imperniato su bozzetti naïf alla Ray Davies/Paul McCartney, tradotti a volte nella visione pop multicolorata di un Brian Wilson, altre in un sobrio e autunnale linguaggio folk. Il brano più famoso è quello che nella prima versione in vinile non compariva neppure: si tratta di *Dear God*, una implacabile professione di ateismo da parte di Andy Partridge che dal punto di vista lirico rappresenta uno dei momenti più memorabili nella storia del gruppo.

The XX

XX

(Young Turks, 2009)



Nel 2009 il mondo indie fu folgorato dall'esordio degli XX, quartetto londinese che con tastiere elettroniche, chitarra, basso e alternanza di voci maschile e femminile dava vita a una sorta di dream pop minimalista il cui approccio onirico era sottolineato da toni canori mai particolarmente accesi ma a loro modo persuasivi. In capo a pochi mesi, Jamie Smith (programmazioni, campionatore, produzione), Romy Madley Croft (chitarra, voce) e Oliver Sim (basso, voce) – Baria Qureshi, la tastierista e chitarrista, era nel frattempo uscita dai ranghi – si trovarono a essere sinonimo non solo di (futuribile) attualità ma anche di *coolness*. I capitoli

seguenti, COEXIST (2012) e I SEE YOU (2017) perfezioneranno la formula ricercando una maggiore accessibilità, con ancor più lusinghieri riscontri nelle classifiche di mezzo mondo.

Yeah Yeah Yeahs

Fever To Tell

(Interscope, 2003)

Urgenza punk, approccio lo-fi, inclinazioni arty, spezie pop: ecco i principali ingredienti, almeno all'epoca di questo primo album, della ricetta degli Yeah Yeah Yeahs. Brani secchi e abbastanza spogli, quelli del terzetto newyorkese, dove l'impatto fisico si lega a un approccio "intellettuale" e *cool*: merito della *frontwoman* Karen O, sorta di Kim Gordon più anfetaminica e viziosa (anche nei testi), e merito dei suoi compagni Nick Zinner e Brian Chase, abilissimi nell'organizzare trame di chitarra, batteria e drum-machine ora acidule/urticanti, ora distese in piacevolezze melodiche più o meno sconnesse. Uno scenario suggestivo, dipinto con la supervisione in studio di David Andrew Sitek dei TV On The Radio, che evoca immagini di ordinaria degenerazione metropolitana: notturne, certo, e con qualche paillette a brillare fra la spazzatura.

Yeasayer

All Hour Cymbals

(We Are Free, 2007)

Ennesimo parto della scena fiorita nel quartiere newyorkese di Brooklyn, gli Yeasayer si sono segnalati a livello underground, addirittura prima dell'uscita di questo loro album di debutto, come una delle rivelazioni della seconda metà degli anni 2000. Sorprendente, infatti, il loro estro nell'accostare elementi diversi in un folk-rock psichedelico dall'indole freak, giocato su intriganti intrecci fra suoni elettrici, acustici ed elettronici, aperture etniche e affastellamenti di voci ma sviluppato in canzoni tanto elusive quanto espansive ma sempre godibili all'ascolto e intriganti per una fruizione più cerebrale/intellettuale. Collocabili da qualche parte fra Animal Collective e Vampire Weekend, ma nessun dubbio che, se fossero nati nei Sixties, sarebbero stati accolti nella scuderia della gloriosa ESP Records.

Yello

Solid Pleasure

(Ralph, 1980)

Prendete un sosia di David Niven, industriale multimilionario, giocatore d'azzardo ai massimi livelli e di golf idem e cantante dallo stile a dir poco peculiare, fra John Lydon e Captain Beefheart, e fatelo incontrare nella Zurigo del 1978, sconvolta come il resto del mondo dal ciclone del punk, con un concittadino fanatico dei Can e di Sun Ra e musicista dilettante. Avete appena conosciuto Dieter Meier e Boris Blank, i due signori che nel 1980 mettevano la Svizzera sulle mappe del pop-rock con questo formidabile debutto e in particolare con il singolo *Bostich*, travolgente proto-techno in grado di fare egualmente impazzire la stampa britannica, i Residents e il pubblico delle discoteche. Non l'unico colpo di genio in un album da urlo pure nell'elettro-funk alla Devo *Bimbo*, nel kraut-reggae *Rock Stop*, in una *Coast To Polka* da Penguin Robot Orchestra.

Yes

The Yes Album

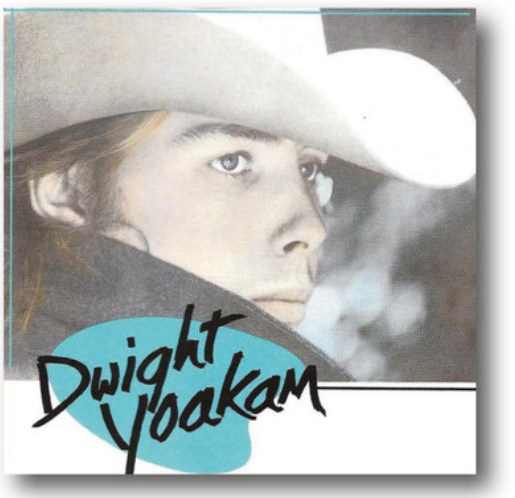
(Atlantic, 1971)

Carriera interminabile e ricchissima di modifiche di organico e sterzate stilistiche, quella degli Yes, visti dai più – e non a torto – come uno dei simboli del progressive più pletorico e autoindulgente. Prima di quel funesto 1973 che portò il triplo dal vivo YESSONGS e il doppio di studio TALES FROM TOPOGRAPHIC OCEANS, il gruppo inglese aveva pubblicato cinque dischi: se i fan del prog amano soprattutto FRAGILE (1971) e CLOSE TO THE EDGE (1972), qui si apprezza maggiormente questa terza prova, successiva all'ingaggio del chitarrista Steve Howe (ex Tomorrow) e subito precedente all'arrivo del tastierista Rick Wakeman e delle copertine di Roger Dean: un lavoro complesso ma non ancora ampolloso, eclettico ma non dispersivo, dotato di un buon equilibrio anche se già proiettato verso il futuro dal quale la band sarebbe stata presto soffocata.

Dwight Yoakam

Guitars, Cadillacs, Etc., *Etc.*

(Reprise, 1986)



Nativo del Kentucky, cresciuto in Ohio e naturalizzato californiano dopo che Nashville lo aveva respinto, Dwight Yoakam comincia a farsi un nome battendo i medesimi club di Los Angeles frequentati non solo da Los Lobos e Blasters ma anche dagli X e dai Dead Kennedys. Sono dunque le scene punk e roots a sostenerlo nei primi ’80 e la nazione alt-country riconoscerà in lui un padre fondatore. In partenza un mini di soli sei pezzi edito nel 1984 dalla minuscola Oak, GUITARS, CADILLACS, ETC., ETC. si trasformava due anni dopo con l’aggiunta di quattro brani in album vero e proprio, il primo di una lunga serie per la Reprise. Eccellenti le cover (il rock’n’roll *Honky Tonk Man* da Johnny Horton, una *Ring Of Fire* da Johnny Cash a rotta di collo, la ballata di Harlan Howard *Heartaches By The Number*), ma sono gli originali a certificare che ci si trova in presenza di un campione.

Neil Young

Harvest

(Reprise, 1972)

Per la maggior parte delle persone, Neil Young è soprattutto questo disco. Un classico tra i classici degli anni ’70, passato attraverso esaltazioni della critica in tempo reale e successivi ridimensionamenti (entrambi esagerati), finendo per essere riscoperto negli anni 2000 da una nuova generazione di *folksinger* intimisti che lo venerano come una reliquia. È il disco che regala a Young il suo unico numero uno in classifica (doppio, considerando anche quello del singolo *Heart Of Gold*). È il disco di *The Needle And The Damage Done*, forse la più cruda e toccante canzone anti-droga di sempre, di *Out On The Weekend* e *Old Man*, dell’antirazzista *Alabama* e di *Words*. L’ultimo momento di serenità per l’artista, prima dell’immersione in uno psicodramma privato che lo porterà nel cuore di tenebra. Suo, di una generazione e forse di una nazione.

The Young Gods

T.V. Sky

(PIAS, 1992)

Perfetto esempio di incontro fra rock ed elettronica in cui la seconda è completamente posseduta dallo spirito del primo, è questo l'album che guadagnò vasti consensi mainstream (la critica era già stata conquistata da tempo, sin da un omonimo esordio datato 1987 e votato disco dell'anno dai giornalisti del "Melody Maker") agli svizzeri Young Gods: la più mirabile unione che sia mai stata posta in essere, T.V. SKY, di grinta alla Stooges e dionisiaca, psichedelica epicità alla Doors. Si stenta a credere che nessuno degli arnesi tradizionali del rock sia stato adoperato per scolpirlo e un effetto ancora più bizzarro faceva all'epoca assistere ai concerti del trio – voce, più campionatori, più assortite percussioni rigorosamente sintetiche – e non riuscire in alcun modo a connettere ciò che si vedeva sul palco con ciò che scaturiva dai diffusori.

Young Marble Giants

Colossal Youth

(Rough Trade, 1980)

Chi aveva mai sentito musica così? Un rock ridotto all'osso e allo swing, un sussurro e una cantilena, un basso riverberato, una chitarra asciutta e sinuosa, tastiere fra i Kraftwerk e Satie, un ticchettare e un singhiozzo di batteria (elettronica). Canzoni fatte di un poetico niente, eppure capaci di avvinghiarsi alla memoria e più di tutte la prima di questo che fu l'unico album di Alison Statton e Stuart e Philip Moxham: *Searching For Mr Right*, filastrocca invincibile. Oggi disponibile come parte di un doppio CD che gli aggiunge demo e il resto della smilza discografia (un 45 giri e un EP), COLOSSALL YOUTH fa strage di cuori dacché uscì e spesso negli ambienti più impensati. In area grunge per dire, con Kim Thayil dei Soundgarden che lo dichiarò il suo album preferito di sempre, Cobain che a lungo vagheggiò di cavarne almeno una cover e Courtney Love che lo fece.

The Young Rascals

Groovin’

(Atlantic, 1967)

Ottimi ma zeppi di cover THE TOUNG RASCALS e COLLECTIONS, è con GROOVIN’, tutta farina dei loro sacchi eccetto una bittarola (ma da Stevie Wonder) *A Place In The Sun*, che Eddie Brigati, Felix Cavaliere, Gene Cornish e Dino Danelli svoltano definitivamente chiarendo che non saranno una delle cento meteore del decennio. È l’album dell’orientaleggiante *Find Somebody* e del flamenco-psych *Sueño*, del congedo insieme dal Merseybeat e dal folk di *If You Knew* e del lamento ronzante e acidulo di *It’s Love*. Va da sé: è l’album di una traccia omonima clamorosa nel suo rinunciare ai due elementi distintivi della band, l’Hammond di Cavaliere e la batteria sprintata di Danelli. *Groovin’* la canzone distende su un pigro ritmo cubano una melodia insistente. In uno dei brani-simbolo della Summer Of Love non vi è nulla di psichedelico, né di quanto declinato fino ad allora dagli Young Rascals.

Frank Zappa

Joe’s Garage

(Zappa, 1979)

Costa un sacco di tempo e denaro essere cultori di Zappa nel 1979, come mai prima e troppo spesso dopo. Oltre ai due album di rimasugli (jazz-rock e neoclassici: SLEEP DIRT e ORCHESTRAL FAVORITES) con i quali si esauriscono contestualmente il rapporto con la Warner e la vicenda DiscReet, vedono la luce prima il doppio SHEIK YERBOUTI e quindi quello che nei fatti è un triplo ma che viene pubblicato in due puntate, l’ACT I (singolo) in settembre e gli ACT II & III in novembre. Tutte le stampe successive li riunificheranno e non possiamo che adeguarci, vista la – pur sgangherata – unitarietà di un’opera che, raccontando le avventure del Joe del titolo (un musicista), offre all’autore il destro per prodursi in una satira di grana grossa e respiro greve e breve. Viceversa brillantissime musiche che mischiano dal reggae all’hard, dal progressive alla fusion, al music hall.

Warren Zevon

Excitable Boy

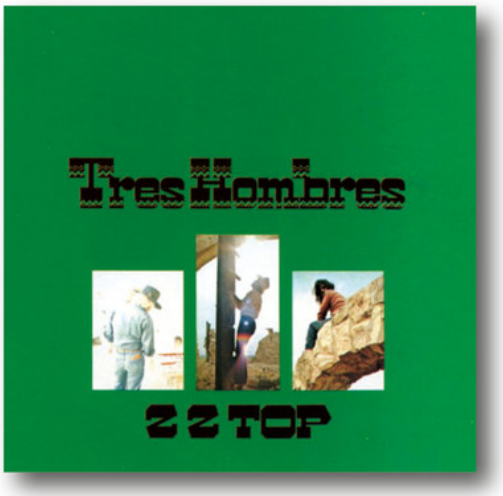
(Asylum, 1978)

Cantautore atipico, inquieto e afflitto da problemi di alcolismo, Warren Zevon lasciò un segno nella California degli anni ’70 in virtù di una preparazione e una cultura superiori alla media che assicuravano un rock raffinato e viscerale spesso pronto ad aperture sarcastiche. Dopo una gavetta da turnista, un primo album incerto e alcune peregrinazioni in Europa, l’amico Jackson Browne lo raccomanda alla Asylum. Rodata la penna con un apprezzabile disco omonimo, EXCITABLE BOY segna l’apice artistico – e commerciale, grazie alla spigliata *Werewolves Of London* – di un carattere peculiare e multiforme alle prese con folk, rock blue collar, omaggi ai Parliament, ballate amare e riflessive. Fino alla dipartita nel 2003 per un tumore, seguiranno alti e bassi esistenziali e almeno un altro grande lavoro, il THE WIND di commiato.

ZZ Top

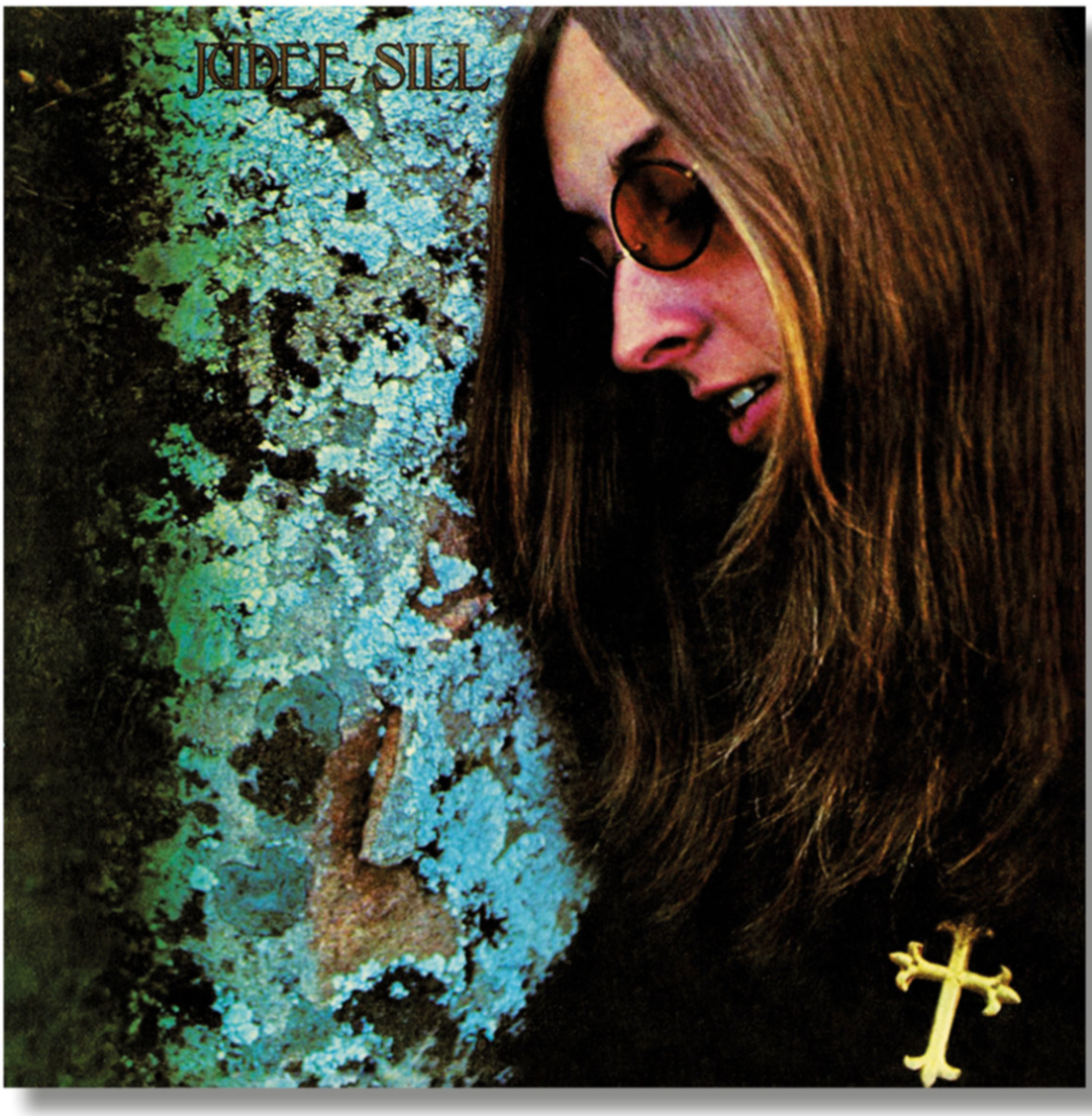
Tres Hombres

(London, 1973)



Insieme negli American Blues, il bassista Joe "Dusty" Hill e il batterista Frank Beard vengono convocati dal chitarrista Billy Gibbons quando il quartetto che ha formato allo scioglimento dei garagisti Moving Sidewalks si sfalda, lasciandolo proprietario di un nome, ZZ Top, designato a far sì che quello che resterà un trio abbia l'ultima scheda nelle enciclopedie rock. È il 1970 e la scelta, oltre che ottimistica, si rivelerà lungimirante. I Texani esordiscono con un FIRST ALBUM in cui già prende forma la caratteristica miscela di blues, boogie e rock sudista. A TRES HOMBRES arrivano rodati da un altro LP, RIO GRANDE MUD, e da centinaia di concerti frequentati soprattutto da *Beer Drinkers & Hell Raisers*. Immaginarsi il casino che deve esplodere ogni volta che parte *La Grange*, con quel riff che non fa prigionieri. Le classifiche cominciano a premiare e non smetteranno più.

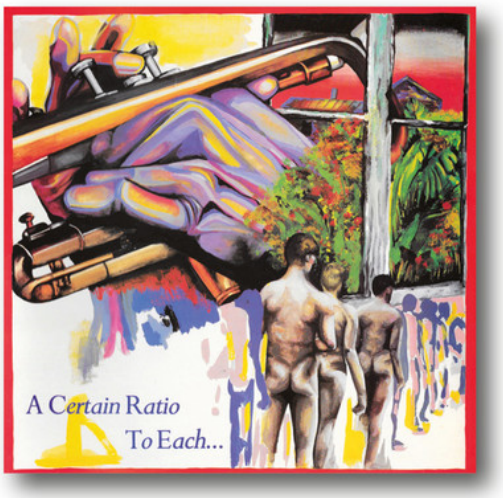
100 CULTI



A Certain Ratio

To Each…

(Factory, 1981)



Precursori: ben prima che Manchester diventasse Madchester qualcuno non aveva bisogno di millantare che "c'è sempre stato un elemento dance nella nostra musica", essendo l'evidenza sotto gli occhi (nelle orecchie) di tutti. Tanto più precursori appaiono, gli A Certain Ratio, dacché si sono riportati Talking Heads e Gang Of Four al posto di loro competenza nelle disamine del rock degli ultimi quattro decenni, cioè al centro. Il tutto quando torme di gruppi nuovi nel secolo non più tanto nuovo prendevano a fare proseliti ripetendo pari pari le lezioni redatte da codesta triade in triangolazione Manchester-Leeds-New York; mentre i '70 sfumavano negli '80, il punk da un lato tradiva il suo spirito per fedeltà alla lettera e dall'altro più sensatamente accantonava la lettera per rimanere invece rivoluzionario. La chiamarono new wave. Debutto della band, TO EACH… suona più che mai moderno. Nel sibilante ascendere che conduce a un funky freddo trafitto da voci ultramondane e da una liquida tromba di *Felch* come in una *Back To The Start* al contrario già calorosa (nel prosieguo di carriera i ragazzi si latinizzeranno assai), in una *Choir* travolgente come nella filmica *Oceans* e nella marziale e un po' funerea *Winter Hill* (paradossalmente: gli A Certain Ratio prologo ai New Order più dei Joy Division stessi).

David Ackles

David Ackles

(Elektra, 1968)

È stata una vita da film, quella di David Ackles. Una vita purtroppo terminata nel 1999 per una grave malattia a soli sessantadue anni, quando peraltro i suoi giorni da cantautore schivo ma ammirato anche da colleghi molto più famosi di lui – uno su tutti: Elton John, il cui sodale Bernie Taupin produsse il terzo album di Ackles, AMERICAN GOTHIC – erano ormai lontani. Quando esordisce nel fatidico 1968 ha già trent'anni e in precedenza le aveva provate tutte, dalla carriera di attore/bambino prodigio a quella di rivenditore di auto usate, dagli studi di letteratura al detective privato. Mettendo a frutto l'esperienza da pianista nei nightclub, arriva a strappare un contatto con la prestigiosa Elektra. L'esordio omonimo contiene quella *Road to Cairo* che, nella versione di Brian Auger e Julie Driscoll, diventa un successo in UK: l'unica occasione, quella, in cui Ackles ha visto royalties sostanziose. La storia lo consegnerà alla dimensione del culto per pochi, ma canzoni come *His Name Is Andrew*, *Blue Ribbons* o *What A Happy Day*, intrise di drammaticità, dolcezza, romanticismo e teatralità, non hanno nulla da invidiare a quelle di un Tim Buckley, di un Fred Neil, di uno Scott Walker.

The Adverts

Crossing The Red Sea

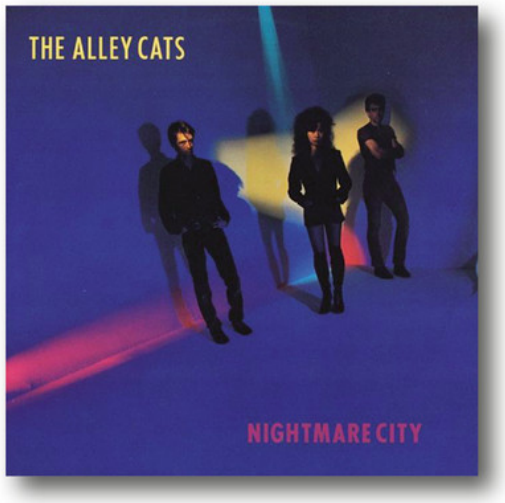
(Bright, 1978)

Sul piano strettamente musicale, il 33 giri di debutto degli Adverts è forse il capolavoro del primo punk britannico. Merito di una formula in efficacissimo equilibrio tra aggressività e melodia, della voce potente e calda di T.V. Smith e di una sequenza di brani dotati del carisma dell'inno, figli della più tipica insoddisfazione giovanile (con titoli come *Bored Teenagers* o *No Time To Be 21* non si può equivocare) ma anche di una visione del mondo non limitata al personale: parlano chiaro *New Church*, *The Great British Mistake* o la famosa *Gary Gilmore's Eyes*, uscita ai tempi soltanto come singolo ma aggiunta alla già straordinaria scaletta originale nelle ristampe. Involontariamente ma inevitabilmente fedeli, come molti compagni di cordata, alla massima "vivi in fretta, muori giovane", gli Adverts sono scomparsi in un batter d'occhio, ritirandosi dopo un secondo LP di caratura notevolmente inferiore. Con la sua qualità e il suo stile così poco inglese (lo si direbbe, anzi, quasi californiano), CROSSING THE RED SEA WITH THE ADVERTS è però bastato a farli diventare una piccola leggenda, così come la bassista Gaye Black si è trovata suo malgrado a essere protagonista delle fantasie erotiche di molti punk della prima ora.

The Alley Cats

Nightmare City

(Time Coast, 1981)

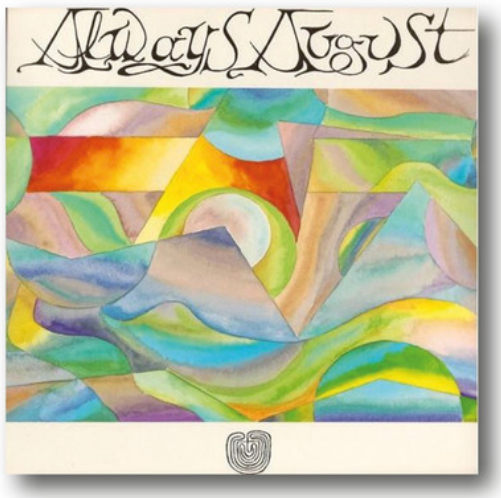


Sfortunati, i californiani Alley Cats: in un momento storico-musicale nel quale era indispensabile scegliere da quale parte della barricata schierarsi, rimasero a metà strada tra punk e rock classico. Non concordi i giudizi su quale sia il migliore dei loro due album (ma ne esiste un terzo, successivo, a nome Zarkons): c'è chi predilige ESCAPE FROM THE PLANET EARTH del 1982, più elaborato seppur non privo di mezzi passi falsi, e chi assegna la sua preferenza a NIGHTMARE CITY, più secco e robusto oltre che più in linea con la vera natura del terzetto di Los Angeles. Non senza titubanze, considerata la bellezza di molte tracce della seconda prova, votiamo per l'esordio, più omogeneo sul piano qualitativo e più efficace nell'esaltare la voce sgraziata del chitarrista Randy Stodola e quella meno ruvida ma sempre sporca della bassista Dianne Chai; nonché la forza di canzoni nervose, sofferte e notturne – *Nothing Means Nothing Anymore*, *Today*, *Black Haired Girl* e *When The World Was Old* alcuni dei titoli da tenere a mente – che raccontano storie figlie della strada e del disagio, dove l'irruenza punk sposa la "classicità" rock'n'roll in un incontro che non rimanda però ad alcun modello preciso.

Always August

Black Pyramid

(SST, 1986)



Nella seconda metà degli anni ’80 l’underground americano era un panorama policromo e affollato da gruppi originali inevitabilmente destinati all’indifferenza del grande pubblico. In tal senso è emblematico il caso degli Always August, quattro polistrumentisti originari dalla Virginia che seppero appropriarsi con intelligenza e personalità della lezione dei Grateful Dead. Primo di due album editi entrambi dalla SST di Greg Ginn, chitarrista dei Black Flag attento alle sonorità insolite e sperimentali, BLACK PYRAMID è un affascinante caleidoscopio di psichedelia modernista che limita allo stretto necessario le digressioni strumentali e si concentra su ballate visionarie e traslucide, gettando però nel calderone anche venature etniche e post-punk; come se Jerry Garcia e soci, mescolati acido lisergico e tradizione americana, si fossero lanciati in torride jam con il Miles Davis della svolta elettrica. Sintetizzato il loro notevole eclettismo negli undici mesmerici minuti della *Half The Time* posta in chiusura, dopo l’altrettanto riuscito LARGENESS WITH (W)HOLES e un eccellente EP realizzati nei due anni seguenti, gli Always August spariranno nel nulla. Anche impegnandosi a fondo, risulta difficile essere più *cult* di così.

Angel Witch

Angel Witch

(Bronze, 1980)

Diversamente dagli Iron Maiden o dai Def Leppard, che sono diventati famosissimi, o dai Diamond Head, che pur essendo rimasti all'inizio nell'ombra si sono visti poi riconoscere un ruolo di notevole importanza, gli Angel Witch sono stati una delle occasioni mancate della New Wave Of British Heavy Metal; veri *beautiful loser*, i ragazzi londinesi capitanati dal cantante/chitarrista Kevin Heybourne, capaci di farsi allontanare dalla EMI in quanto refrattari ad affidarsi a un management professionale e di dissolversi subito dopo l'uscita di questo loro primo LP, non raccogliendo così i frutti che di sicuro ne sarebbero derivati. In seguito, il *frontman* avrebbe rifondato due volte la band, senza però realizzare nulla che fosse paragonabile per qualità ad ANGEL WITCH: una gemma heavy metal in cui velocità e ferocia di esecuzione, efficacissime melodie e toni epici convivono felicemente in dieci brani di grande impatto tra i quali spiccano forse più degli altri *Angel Witch*, *White Witch*, *Sorcerers*, *Gorgon* e *Angel Of Death*. Un culto per esegeti del genere, certo, che ha comunque lasciato una traccia profonda: per ammissione di Lars Ulrich e Dave Mustaine, Haybourne e compagni sono stati un'influenza fondamentale tanto per i Metallica, quanto per i Megadeth.

Athletico Spizz 80

Do A Runner

(A&M, 1980)

Spizz 77, Spizzoil, Spizzenergi, Athletico Spizz 80, Spizzles, Spizzenergi 2: queste sono solo le prime sigle che Kenneth Robert Spiers, in arte Spizz, ha imposto con rigorosa cadenza annuale alla sua *mutante* creatura. Una bizzarra storia che, seppure non continuativamente e a un livello molto underground, è proseguita fino ai nostri giorni, ma che ha toccato il suo apice tra gli ultimi '70 e l'inizio degli '80. DO A RUNNER, che all'epoca dell'uscita entrò addirittura nei Top 10 britannici, seguì una lunga serie di 45 giri (il più memorabile? *Where's Captain Kirk?*, che come anche altri pezzi si ispirava alla saga di *Star Trek*) e condensò a meraviglia l'estro e la sregolatezza del folletto di Birmingham: rock suonato con urgenza punk e un singolare gusto per la contaminazione tra pop stranito, post-punk glaciale, ritmi ipnotici e accenni sperimentali, il tutto messo al servizio di una voce stridula e isterica che intona con approccio per lo più cantilenante liriche abbastanza allucinate. Tutto normale, o quasi, per quei giorni in cui new wave era sinonimo di creatività libera e selvaggia; meno per i tempi moderni, in cui gli Athletico Spizz 80 risultano magari un po' rétro ma riescono sempre a colpire in modo piacevolmente destabilizzante.

David Axelrod

Song Of Innocence

(Capitol, 1968)

Nel 1968 David Axelrod ha trentacinque anni, è il produttore residente in casa Capitol e può sfoggiare un curriculum di tutto rispetto grazie ai lavori con Lou Rawls e con il suo grande amico Cannonball Adderley. L'anno precedente aveva fatto parlare di sé con la MASS IN F MINOR, connubio di psichedelia e religione formalmente attribuito agli Electric Prunes ma in realtà frutto della sua eretica visionarietà. Per l'esordio in proprio ha quindi mano libera da parte dell'etichetta e ne approfitta convocando i migliori musicisti di studio sulla piazza di Los Angeles, come Earl Palmer alla batteria e Carol Kaye al basso. Ispirato dall'opera letteraria e pittorica di William Blake, SONG OF INNOCENCE è un ribollente caleidoscopio nel quale si intrecciano chitarre, fiati e archi, jazz, ritmica funky e psichedelia, idealismo hippie, caos urbano e simbolismo romantico. Nei brani si possono già ravvisare tracce di *blaxploitation* a venire, e non a caso questo e i successivi album del musicista saranno una miniera di potenziali campionamenti per la cultura hip hop di venticinque anni dopo. In testa al fan club un certo DJ Shadow, che con Axelrod finirà anche per collaborare.

Beaver & Krause

Gandharva

(Warner Bros, 1971)

Statunitensi a dispetto dei cognomi che fanno pensare alla Germania, Paul Beaver e Bernard Krause sono stati pionieri della musica elettronica: come rappresentanti californiani della Moog, come ospiti in tantissimi dischi rock/pop e in colonne sonore per il cinema e la TV, come titolari di una carriera in coppia, con base a San Francisco, testimoniata da cinque album. I primi due sono sempre poco menzionati ed è ovvio, dato che l'esordio del 1968 è un LP "didattico" e il successore un esperimento ancora zoppicante di creazione di "canzoni" – virgolette obbligatorie – e non solo suoni; sono invece più compiuti e interessanti gli altri tre, che intrigano con le loro misture di avanguardia, musica per immagini, classica, jazz, echi psichedelici, suggestioni esotiche, citazioni e assortite stranezze. Un'elettronica primordiale che non è soltanto elettronica (nelle note di GANDHARVA, ad esempio, si incontrano i nomi altisonanti di Mike Bloomfield, Gerry Mulligan e Ronnie Montrose) e che al di là della varietà delle trame e delle piccole ingenuità vanta ancora un inafferrabile fascino visionario; specie in questo penultimo capitolo della singolare e bella vicenda, interrotta nel 1975 dalla morte prematura di Beaver.

The Bevis Frond

New River Head

(Woronzow, 1991)

Pensando a un artista rock di culto è molto probabile che il primo nome a venire in mente sia quello di Nick Saloman, londinese classe 1953 che fin da giovanissimo, nei tardi anni ’60, si è consacrato a un sound filo-hendrixiano tra hard e psichedelia, portando avanti in regime di autarchia o al massimo di sostanziale indipendenza una carriera che prosegue tutt’oggi e che nei decenni è stata documentata da un numero elevatissimo di lavori e di progetti. The Bevis Frond, a seconda delle circostanze alias o autentica band, è il principale e ha preso il via nel 1987 con MIASMA, LP autogestito come molti dei suoi successori – un’abbondante ventina solo gli album veri e propri – con il marchio della Woronzow Records. Doppio nell’edizione in vinile, NEW RIVER HEAD è uno degli articoli più apprezzati della produzione e allinea venti brani che proiettano magicamente nell’ultimo scorcio di Sixties: una retromania sfacciata al punto di risultare alla fine fuori dal tempo, sostenuta dall’alto livello della scrittura, da una rimarchevole perizia alla chitarra, da un sound sempre sanguigno, da un canto che sa essere assieme aspro ed evocativo. La scoperta d(e)i Bevis Frond può partire da qui, ma la qualità della discografia è tanto omogenea che dovunque si peschi lo si fa bene.

Black Merda

Black Merda

(Chess, 1970)

No, non è come pensate. Pronunciato all'afroamericana "merda" suona come "murder", ossia "omicidio". Quando nel 1967, a Detroit, i fratelli Anthony e Charles Hawkins, chitarristi, il bassista Veesee L. Veasey e il batterista Tyrone Hite decidevano che come nome per la band Soul Agents non andava più bene, ribattezzarsi Black Murder era un modo per schierarsi, ricordando i tanti caduti sulla strada della lotta per i diritti civili. Preferivano però la forma gergale del secondo vocabolo e ne risultava una ragione sociale che per un italiano o un francofono non è proprio il massimo dell'eleganza. In compenso però memorabilissima e che beffa che il quartetto sia rimasto per decenni uno dei segreti meglio custoditi della musica nera: emuli di Hendrix di vaglia come nessuno mai (a partire da una *Prophet* immersa in una fitta "purple haze") e papà dei Living Colour, se solo qualcuno se ne fosse accorto. Invece no: l'irreperibilità per un quarto di secolo dei due LP pubblicati a loro tempo e persino di qualunque notizia attendibile al riguardo ha avvolto i Black Merda in una nebbia di leggenda. Quando soprattutto questo esordio vale poco meno dei primi Funkadelic, dei Temptations che si stavano ingozzando di LSD, dello Sly Stone di THERE'S A RIOT GOIN' ON. Da scoprire o riscoprire, assolutamente.

Black Widow

Sacrifice

(CBS, 1970)

Benché citato in quasi tutte le guide al genere, l'esordio dei Black Widow ha in effetti assai poco in comune con il rock duro: è invece calato totalmente nel sound e nel mood di certo underground britannico a cavallo tra '60 e '70, quello sospeso tra tarda psichedelia e proto-progressive in cui si affacciano sporadicamente vaghi echi folk. A rendere SACRIFICE un oggetto di culto a lungo bramato e conteso dai collezionisti, in Europa più che in patria (dove all'epoca dell'uscita sfiorò comunque i Top 30), furono probabilmente gli agganci all'occultismo e una teatralità qui espressa al meglio in una *Come To The Sabbat* – edita pure su singolo: giorni strani, quelli – che invoca il demone Astaroth o negli abbondanti undici minuti della *title track*. Anche se nei sette brani dove chitarra elettrica, basso e batteria si mescolano a chitarra acustica, organo, piano, flauto, sax, clarinetto e vibrafono qualcosa di hard c'è, l'album sembra più un tipico frutto della "freakerie" inglese del periodo che non un'anticipazione del doom da venire: per quello già esistevano gli altri Black, i Sabbath, mentre a elargire reali pesantezze provvedevano la Edgar Broughton Band, i Deviants, i Pink Fairies o i Third World War.

Tommy Bolin

Teaser

(Nemperor, 1975)

“Nessun problema, mi piace anche suonare il rock’n’roll”, rispondeva il ventiduenne Tommy Bolin ai James Gang che, rimasti a bocca aperta ascoltandone il contributo a SPECTRUM di Billy Cobham, gli facevano nondimeno notare che quel magmatico jazz elettrico nulla c’entrava con l’hard da loro praticato. Otteneva il posto. Due anni dopo, nel 1975, sarà un gruppo britannico a ingaggiare il chitarrista di Sioux City e per Bolin sarà insieme una grande fortuna e un’immensa sfortuna, siccome per certi critici sciocchini resterà per sempre colui che sostituì Ritchie Blackmore nei Deep Purple. Non hanno evidentemente mai ascoltato, costoro, né gli eccellenti primi due album dei jopliniani Zephyr né TEASER, o il suo successore PRIVATE EYES, sublimi guazzabugli di Rolling Stones girati hard e funk tendente al caraibico, soul bianco e prosodia incongruamente *British*. Abbiamo scelto il primo per quel capolavoro di jazz flamencato, o viceversa, che è *Savannah Woman*. A poco più di un anno dalla sua pubblicazione Tommy Bolin sarà in una bara, con su un dito un anello che portava Jimi Hendrix il giorno della morte. Macabro quanto giustificato passaggio di consegne.

Anne Briggs

The Time Has Come

(CBS, 1971)

È mai esistita un'artista che si sia sottovalutata quanto Anne Briggs? Forse la più bella voce femminile del folk britannico moderno, costei non pubblicò che un EP e due LP e più niente dopo visto che di un altro album, inciso nel 1973, bloccherà l'uscita e non vedrà la luce che nel 1996. E perché si ritirò ventinovenne e da allora tace? Non per un'idiosincrasia rispetto allo studio di registrazione o paura del palcoscenico, bensì perché quella sua voce meravigliosa, di torba e di cielo, Anne Briggs la detesta. Da non crederci. Da odiarla, per non averci lasciato che una scarsa quarantina di incisioni e non avere almeno continuato – un paio di brani del repertorio dei Led Zeppelin recano la sua firma e la traccia che intitolò questo già era diventata celebre nelle versioni prima di Bert Jansch e quindi dei Pentangle – a scrivere per altri. Ma andò così e tanto vale farsene una ragione e ringraziare invece la Briggs per averci consentito di godere almeno un po' del suo talento. THE TIME HAS COME si colloca nel perfetto mezzo fra il predecessore ANNE BRIGGS, composto in massima parte da tradizionali eseguiti a cappella, e quello che avrebbe dovuto essere il seguito, SING A SONG FOR YOU, in cui si farà accompagnare da una band. Qui è sola, ora con una chitarra, ora con un bouzouki, in 41'28" di assoluta magia.

Vashti Bunyan

Just Another Diamond Day

(Philips, 1970)

Disco passato inosservato, a lungo dimenticato e poi pian piano fattosi leggenda fra gli intenditori di folk deviato, complice non solo la sua bellezza e l'appassionata sponsorizzazione di gente come Devendra Banhart e gli Animal Collective, ma anche la singolare storia dell'artefice. Prototipo di hippismo (stereotipo no davvero) se mai ve n'è stato uno. Vashti (persino il nome profuma di esotico) che lascia il liceo artistico per la musica e viene scoperta da Andrew Loog Oldham e messa sotto contratto dalla Decca. Vashti che, delusa dalla mancata pubblicazione di un singolo via l'altro, si compra un carro e un cavallo e così parte per la comune che Donovan ha fondato sull'isola di Skye solo per scoprire, quando ci arriva due anni dopo, che Donovan non ci abita più. Vashti che registra questo classicone con membri di Incredible String Band e Fairport Convention, e Joe Boyd in regia, e invece di promuoverlo si ritira nella campagna irlandese in una fattoria dove pratica uno stile di vita da Medio Evo e semplicemente sparisce. Riportata in sala di incisione proprio dagli Animal Collective, darà inopinatamente un seguito al debutto trentacinque anni dopo, con l'ottimo LOOKAFTERING, offrendo ulteriore e pregiata replica nel 2014 con HEARTLEAP.

Terry Callier

What Color Is Love

(Cadet, 1972)

Terry Callier era fatto per rinascere. Arrivato nemmeno ventenne a New York da Chicago, nel 1964 incide THE NEW FOLK SOUND OF TERRY CALLIER, fenomenale blues "in jazz" che anticipa Nick Drake; peccato che il produttore sparisca in Messico con i nastri e che l'album esca quindi quattro anni dopo, a boom del folk revival ormai svanito. Tornato nella città natale, Callier vede il disco nei negozi e riprende a suonare, registra alcuni demo (saranno recuperati nel 1998 in FIRST LIGHT) ed è accolto dalla Chess. Dirottato alla sussidiaria Cadet, ringrazia con OCCASIONAL RAIN, ottima prova generale di questo (secondo) capolavoro – grossomodo: i Love di FOREVER CHANGES che concepiscono un nuovo WHAT'S GOING ON con Isaac Hayes – appoggiando la sua voce calda ma pronta a sferzare su incastri di chitarre acustiche e bassi guizzanti, trame percussive e raffinati fondali orchestrali. Il pubblico per lo più lo ignora e dopo I JUST CAN'T HELP MYSELF Callier passa all'Elektra nel momento meno brillante della carriera, e infine sparisce. Messa su famiglia, si laurea in sociologia, scrive programmi per computer e nei primi anni '90 l'acid jazz lo riporta sulle scene. Fino alla dipartita, nel 2012, pubblicherà poco ma bene.

Michael Chapman

Rainmaker

(Harvest, 1969)

Classe 1941, Michael Chapman pubblica tuttora dischi con cadenze da giovincello, fa concerti e alla fine di ogni tour torna nel remoto villaggio del Northumbria dove vive dacché i proventi dell'album dopo questo, FULLY QUALIFIED SURVIVOR, gli permisero di acquistarci una cascina. A lungo patrimonio di pochi, gli anni '10 del nuovo secolo lo hanno visto intervistato a destra e a manca e fatto oggetto di un documentario, lui che già aveva avuto la soddisfazione di scoprire che artisti di altre generazioni (più giovani, tipo Thurston Moore, o parecchio più giovani, come Devendra Banhart) lo considerano un maestro. Può volgersi all'indietro, questo superbo chitarrista usualmente catalogato alla voce "folk progressivo" ma che ha suonato di tutto, fino all'improv più radicale, e guardare con orgoglio al percorso fatto. Prima tappa questo stupendo RAINMAKER. Assemblato con il cruciale contributo di altri musicisti stellari (per dire: al basso si alternavano Rick Kemp e Danny Thompson, in un paio di brani dietro la batteria sedeva Aynsley Dunbar) il disco parla la lingua di un folk elettrico ed elettrizzante, pregno di blues, disposto a concedersi al country. L'avessero fatta i Led Zeppelin, la traccia che gli dà il titolo la conoscerebbe chiunque.

The Chesterfield Kings

Stop!

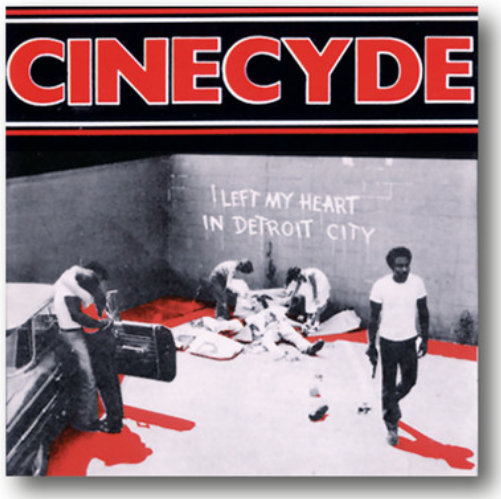
(Mirror, 1985)

Se all'epoca il termine fosse stato in uso, i Chesterfield Kings avrebbero rischiato di essere definiti *cosplayer* di una qualunque band dei mid-Sixties. In realtà, la loro capacità di immedesimazione, per non dire di mimesi *tout court*, nei confronti di un'epoca mitica del rock'n'roll americano era tale e tanta da fare venire il dubbio che la DeLorean di *Ritorno al futuro* esistesse per davvero; e che fosse nascosta nel garage di Greg Prevost, cantante, *frontman* e "ideologo" del gruppo di Rochester, Stato di New York. "Garage", ovviamente, è la parola chiave, qui declinata anche in versione beat e (soprattutto) folk-rock. Rispetto all'esordio HERE ARE… di tre anni prima c'è la novità dei primi brani scritti dalla band, pur in mezzo alla consueta scorpacciata di cover (tra queste spicca una decisa *Figth Fire* dei Golliwogs, ovvero i Creedence Clearwater Revival prima versione). Anche questo, a ben vedere, un omaggio al mito di Prevost per eccellenza, cioè i Rolling Stones. Pezzi come *She Told Me Lies* e *Cannot Find Her* restano comunque tra le cose migliori di questi simpatici retromaniaci, che qualche anno dopo sposteranno la tacca del revival sugli anni '70 dei New York Dolls.

Cinecyde

I Left My Heart In Detroit City

(Tremor, 1982)

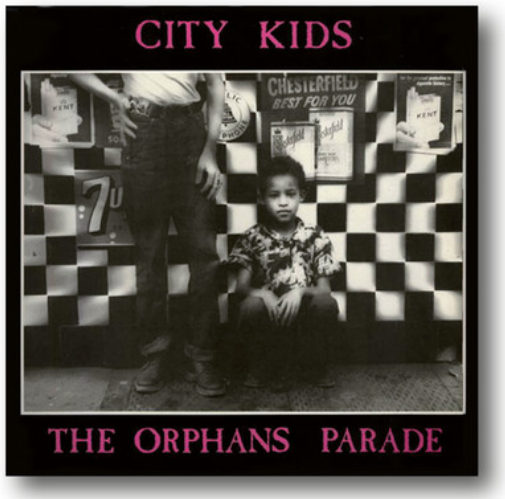


Le origini dei Cinecyde sono a Royal Oak, nel Michigan: provinciali, quindi, e questo spiega in parte il loro look da dopolavoristi del rock, ben poco *cool* al confronto di quelli sfoggiati dai colleghi di New York, Los Angeles e della pur vicina Detroit. In compenso, la band guidata dal cantante Gary Reichel e dal chitarrista Jim Olenski si è sempre concentrata sulle cose serie, cioè la musica, dando vita a un originalissimo punk-rock dove trame strumentali aspre e taglienti sono un tappeto tutt'altro che morbido per una voce splendidamente acida e malsana. Nella loro lunga carriera, avviata nei '70 (quando andavano ancora al liceo) e proseguita più o meno a singhiozzo sempre nel circuito underground, i "ragazzi" hanno pubblicato cinque album tutti autoprodotti, ai quali va aggiunta la favolosa raccolta di singoli del periodo 1977-1980 YOU LIVE A LIE, YOU'RE GONNA DIE. Il migliore è questo esordio, che senza curarsi delle tendenze hardcore all'epoca dominanti mise in fila dieci episodi non veloci ma compatti e grintosissimi, con gustose sfumature hard – inevitabili per ogni figlio di quelle terre – e titoli esplicativi come *Don't Come Crying To Me*, *Better Dead*, *Top Secret*, *Enemy Man*, *Wake Up* e *I Don't Want Nothin' From You*.

City Kids

The Orphans Parade

(Accord, 1986)



Nella prima metà degli anni ’80, nel pieno dell’interesse per il r’n’r garage/psichedelico, i City Kids di Le Havre si fecero notare con due mini-LP, il primo autoprodotto e il secondo marchiato dalla Closer. Ne scaturì quest’album internazionale – le registrazioni si svolsero a Firenze, la produzione esecutiva era franco/italiana e quella artistica degli australiani Rob Younger e Alan Thorne, a sottolineare il saldo legame stilistico con la scena del Continente Nuovissimo – ricco di personalità e forza evocativa: brani articolati ma di impatto immediato, rock ma con qualche lieve sfumatura new wave, resi ancor più atipici e preziosi dall’insinuante piano elettrico e dalla voce grintosa e assieme solenne del carismatico leader Dominique Comont. Energia al servizio della melodia (o il contrario?), quella della band qui completata da Pascal Lamy alla chitarra, Christophe Paillette al basso e Stéphane Lesauvage alla batteria, nella quale molti videro sensatamente una sorta di versione transalpina – i testi erano però in inglese – dei Died Pretty. Ottime vibrazioni, profonde suggestioni e, in una scaletta altrimenti al 100% autografa, un’inattesa cover di *Liar* dei Fleur du Lys, oscuro gruppo britannico dei Sixties.

Clark-Hutchinson

A=MH2

(Decca, 1969)

Quando Mick Hutchinson e Andy Clark incidono negli studi della Decca, in sole due session, questo stupefacente – in tutti i sensi – esordio a loro nome, avevano alle spalle una lunga gavetta partita in epoca beat con i Sons of Fred e proseguita durante la Summer Of Love londinese con i Sam Gopal Dream. Le divagazioni esotiche di questi ultimi, dettate dalle tabla del leader malesiano, vengono portate a un livello ulteriore di consapevolezza (si fa per dire: il duo consumava probabilmente più droga di tutto il quartiere freak di Ladbroke Grove messo assieme) dopo aver salutato Gopal e fatto coppia, dividendosi tutti gli strumenti da utilizzare. Definito da qualche critico "il primo album di world music creato da un gruppo rock" (primogenitura che in realtà spetterebbe ai Kaleidoscope americani, con i quali la proposta musicale di Clark e Hutchinson ha più di un punto in comune), A=MH2 è comunque molto di più di una curiosità da tarda era hippie. Jazz stranito, scale inusuali, raga, flamenco, suggestioni medio-orientali: tutti ingredienti mescolati assieme sulla base di una visione multi-prospettica e di una lucidità combinatoria che contrasta con l'aspetto da sconvolti dei due e con il loro totale disdegno per le convenzioni.

Cop Shoot Cop

Ask Questions Later

(Interscope, 1993)

Apparato strumentale a dir poco bizzarro costituito da due bassi, campionatore e batteria, accoppiati a incisivi testi inquadrabili nell'area *anti-establishment*: un esperimento coraggioso, quello organizzato dai Cop Shoot Cop nei giorni in cui il rock cosiddetto *alternative*, non importa quanto atipico e secondo logica poco accessibile, si accingeva a diventare un fenomeno di massa. Dopo un mini-LP e due album per piccole etichette, con questo esordio su major la band newyorkese conquistò le luci dei riflettori con un sound *totale*, sfuggente alle solite classificazioni di genere: era comunque senza dubbio rock e altrettanto senza dubbio "avant", sviluppato in quattordici brani crudi, abrasivi e ansiogeni – per lo più feroci ma all'occorenza in grado di distendersi in corrotte melodie – nei quali il concetto di crossover trovò una delle sue più ispirate e interessanti espressioni, tanto livida nelle atmosfere quanto brillante a livello di forza comunicativa. Dopo un altro album in cui a sorpresa comparve la chitarra, il peraltro valido RELEASE, il gruppo gettò la spugna; il leader Tod Ashley si sarebbe rifatto subito vivo al timone di un nuovo progetto sempre non banale ma meno rivoluzionario, i Firewater.

Kevin Coyne

Marjory Razorblade

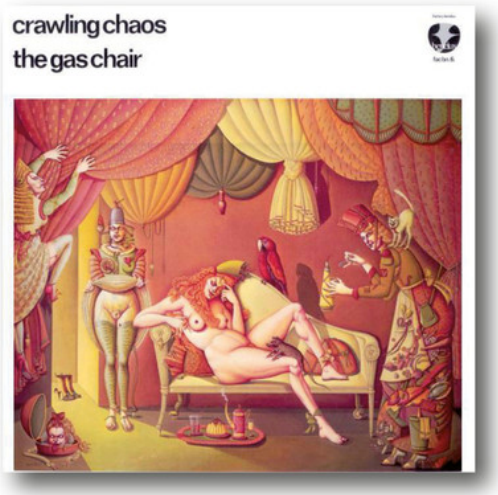
(Virgin, 1973)

Uomo di gusto, John Peel. Per un certo periodo, all'incrocio esaltante e pericoloso fra '60 e '70, fu discografico oltre che programmatore radiofonico e per la sua Dandelion uscirono cosette mica male. Tipo i due 33 giri dei Siren, l'omonimo e STRANGE LOCOMOTION, ottimi esempi di blues britannico tardo, e CASE HISTORY, debutto in proprio del loro leader Kevin Coyne. Un anno dopo costui si accasava presso la neonata ma già ricca (grazie a Mike Oldfield) Virgin e scolpiva questo inclassificabile monumento al centro di un crocicchio su cui convergono il pop lunare di Syd Barrett e il blues licantropo di Captain Beefheart, un Robert Johnson formato vaudeville e un esperimento genetico frutto dell'unione del DNA di Bob Dylan con quello di Van Morrison. Quando poi *Mummy* pare l'Incredible String Band alle prese con Bo Diddley e *Chicken Wing* è un esempio da manuale di pub rock. Per dieci anni buoni Coyne non sbaglierà un colpo, centrando di nuovo tre volte il bersaglio grosso fra il 1980 e il 1982, con un altro doppio capolavoro, SANITY STOMP (i Ruts D.C. ospiti sul primo disco, Robert Wyatt nel secondo), e con i due LP per la Cherry Red, POINTING THE FINGER e POLITICZ.

Crawling Chaos

The Gas Chair

(Factory Benelux, 1982)



L'inquietante dipinto di copertina è un ideale biglietto di ingresso per il mondo malsano dei Crawling Chaos, al tempo misteriosissima band britannica che la Factory girò alla propria consorella belga dopo un unico, eccellente 45 giri – *Sex Machine*, ma nessuna relazione con James Brown – tanto stravagante quanto ricco di fascino perverso. Forse meno d'impatto, ma sempre imprevedibile, è THE GAS CHAIR (che avrebbe dovuto intitolarsi CLOWN GAS CHAIR, anagramma del nome del gruppo, ma all'etichetta commisero un errore), primo di una breve serie di album che non forniscono indicazioni sulle identità o sul numero dei musicisti coinvolti: nove episodi ruvidi e allucinati che passano con disinvoltura dal dark ambientale (*Macabre Royale*) al pop psichedelico più (*Left And Path*) o meno (*Breaking Down*) fuori di testa, dal folk in acido di *Guinness* alle follie esoticheggianti di *Arabesque*, mescolando accenni jazz/funk, attitudine *free form*, fantasie elettroacustiche e canto che in più di una circostanza sconfina nel delirio. Una parata surreale del tutto in sintonia con quanto evocato dal nome dell'ensemble, rubato al titolo di un racconto del celebre scrittore horror/visionario H.P. Lovecraft.

The Crazy World Of Arthur Brown

The Crazy World Of Arthur Brown

(Track, 1968)

In una lunga carriera per lo più lontana dai grandi giri, Arthur Brown ha realizzato numerosi dischi, ma se il suo nome figura in ogni storia del rock britannico il merito è soprattutto di questo suo esordio (n.2 UK e n.7 USA) e del 45 giri trainante *Fire*, una hit internazionale (n.1 UK e n.2 USA) che i Prodigy avrebbero citato in un loro singolo (anch'esso vendutissimo) con lo stesso titolo. Un po' r'n'b (le cover di *I Put A Spell On You* di Screamin' Jay Hawkins e *I've Got Money* di James Brown), un po' figlio della psichedelia in quei giorni imperante e un po' proto-hard, THE CRAZY WORLD OF ARTHUR BROWN è un classico dell'underground del periodo, forte di una formula resa personale e d'impatto dalle insinuanti *tastierone* del futuro Atomic Rooster Vincent Crane e dal canto enfatico del *frontman*, che sul palco si scatenava in irresistibili performance di tipo teatrale: la più celebre, sprigionare fiamme dalla sorta di elmetto da lui indossato, ma tra le specialità della casa c'era pure il denudarsi totalmente. Oggi il sound non può nascondere la sua età, ma il fatto che per lanciare e sostenere la band si fossero mossi addirittura Pete Townshend e Kit Lambert, il produttore/manager dei Who, è certo una garanzia.

Cymande

Cymande

(Janus, 1972)

Forse i Cymande non li avete mai sentiti nominare e nondimeno è discretamente probabile che li abbiate ascoltati. Basta che possediate 3 FEET HIGH AND RISING, debutto dei De La Soul e caposaldo fra i massimi dell'hip hop datato 1989. Puntate la terza traccia, *Change In Speak*, ed ecco, gira su un campionamento di *Bra*, da questo primo LP di una sigla nota giusto ai superesperti di musica nera e al lettore più addentro alle segrete cose dell'underground inglese di inizio '70. Andatevi ora ad ascoltare l'originale: pulsazione iperfunk del basso subito ancorato a terra/scagliato al cielo da fiati qui randellanti, là sinuosi, e voci insieme calorose e ieratiche. In mezzo un break che urla "campionami!" (difatti…) e una chitarra elettrica che fa capolino e sguscia, ebbra di fumi stupefacenti. In tanti sono andati dietro ai De La Soul e, se tutti hanno pagato il dovuto, per certo i componenti dei Cymande (si conoscevano a Londra, ma erano tutti immigrati giunti lì dalle Indie Occidentali) hanno guadagnato dalla loro musica più dagli anni '90 in poi che nei '70. Miscela inaudita di funk e psichedelia, afrobeat e latinismi alla Santana, jazz e soul, con un retrogusto di reggae e in tralice persino del progressive, lo scarno catalogo del gruppo (tre album, più due frutto di occasionali rimpatriate) fa categoria a sé.

Karen Dalton

It’s So Hard To Tell Who’s Going To Love You The Best

(Capitol, 1969)

Non sono moltissimi a poter vantare le lodi di Bob Dylan e Nick Cave, di Fred Neil e Devendra Banhart. Karen Dalton, nata in Oklahoma e maturata artisticamente nei primi Sixties nella scena del folk revival newyorkese) non è comunque in grado di togliersi tale soddisfazione, avendo concluso la propria tormentata esistenza a cinquantacinque anni, sieropositiva e nullatenente, nel 1993. In parte conforta che sia riuscita almeno a racchiudere il suo talento in un paio di dischi e specialmente in quell’esordio che Nik Venet, vincendo non poche ritrosie, le faceva registrare in presa diretta. Il produttore tratteneva così l’essenza di un’interprete – in scaletta, solo cover e brani tradizionali – favolosa come poteva solo una Billie Holiday bianca che tra scarni intarsi di corde canta il blues prebellico e il folk. Ambedue i dischi sono inafferrabili e sognanti ma allo stesso tempo terrigni e increspati di *tristallegria*, come nel 1971 sarà pure IN MY OWN TIME, dagli arrangiamenti più corposi. Dopo, Karen svanirà poco alla volta, divorata dal male di vivere e dalla dipendenza da alcool e droga. Era un’anima fragile, umana in tutto e per tutto tranne che nella musica, quella sì eterna. E non per modo di dire.

Betty Davis

Betty Davis

(Just Sunshine, 1973)

La donna che più di qualunque altra fece perdere la testa a Miles Davis, che sul capolavoro FILLES DE KILIMANJARO le dedicò gli straordinari 16'32" di *Mademoiselle Mabry*. La donna che si fece tatuare sul didietro la scritta "this ass invented fusion" e non millantava. La donna che, parola dello stesso Miles, fosse apparsa alla ribalta dieci anni dopo avrebbe messo fuori gioco Madonna e Prince, perché lei era Madonna e Prince insieme. Solo che il pur "liberato" 1973 non era pronto per Betty Davis, per una sessualità tanto esplicita (Tina Turner una suora al confronto), per un funk di una fissità oltre la disco e una ferocia oltre l'hard più muscolare e tagliente. Betty Davis inventò la fusion, o per meglio dire il crossover visto che il termine "fusion" ha finito per designare altro, non soltanto mettendo in contatto Miles Davis e Jimi Hendrix, forse rivali in amore sebbene lei abbia sempre negato e per certo uno ammiratore dell'altro, ma pure in prima persona. Parlano chiaro in tal senso i tre album che pubblicò nell'arco di altrettanti anni e più di tutti questo che fu il primo. Ma THEY SAY I'M DIFFERENT e NASTY GAL valgono giusto uno zero virgola qualcosa di meno.

The dB’s

Stands For Decibels

(Albion, 1981)

Considerati dagli storici dell’indie rock l’anello mancante tra i Big Star e i R.E.M., i dB’s di Chris Stamey (che iniziò la carriera proprio collaborando con il suo eroe Alex Chilton) e Peter Holsapple (che nella band di Athens finirà col suonare) sono stati molto più di un buon gruppo power pop. Nella loro formula musicale, non solo chitarre cristalline e melodie con reminiscenze Sixties; a catturare l’orecchio, in questo esordio del quartetto originario del North Carolina e trapiantato a New York, sono soprattutto le trovate sonore, gli scarti improvvisi dalla norma pop, gli arrangiamenti nervosi e spiazzanti, gli effetti quasi psichedelici di certi passaggi. Brani come *Cycles Per Seconds*, *Tearjerkin’* o *Dynamite* sono frammenti del Chilton più schizzato tradotti nella grammatica new wave, *Big Brown Eyes* e *Bad Reputation* gioielli di pop contagioso e immediato, *Moving In Your Sleep* una ballata soffusa di grande fascino. Il talento dei due autori – più sperimentale Stamey, più diretto Holsapple – avrebbe meritato, in un mondo perfetto, la vetta delle classifiche. In questo, purtroppo, né STANDS FOR DECIBELS né i lavori successivi hanno ovviamente avuto la minima fortuna commerciale.

Demon Fuzz

Afreaka!

(Dawn, 1970)

In vita vostra non avete mai ascoltato nulla che suoni come il primo dei soli due album che pubblicò questo settetto afrolondinese. Fidatevi e anzi no, andate a toccare con orecchie e vedrete se non resterete sbalorditi. Cominciando dal riff pigro e granitico e dalla melodia sinuosa che si distende in un funky rock-jazz infiltrato d'Oriente di una *Past, Present And Future* il cui lungo dipanarsi (pochi secondi meno di dieci minuti) conduce in ultima istanza a un'ipotesi di Colosseum alle prese con la colonna sonora di *Shaft*. Dopo sarete pronti per lo spumeggiare di percussioni, le staffilate fiatistiche, il gioco di tastiere giocose e insomma i Traffic trasportati al centro del Mediterraneo di *Disillusioned*, per il funky con slarghi di epicità cinematografica con vista sul Bosforo di *Another Country*, per i fraseggi liturgici di organo e coro, il rado volteggiare di chitarra psych e il gusto Gil Scott-Heron di *Hymn To Mother Earth* e l'ossessività proto-fusion con scatti e scarti di bolero di *Mercy*. Cinque brani soltanto ma cinque epopee, la più breve di cinque minuti. Sapere che gli artefici non furono affatto contenti della riuscita di AFREAKA!, di cui imputano il fallimento artistico (!) al produttore Barry Murray, e che spergiurano che dal vivo sapevano fare ben di meglio lascia straniti. L'immaginazione vacilla.

The Dickies

The Incredible Shrinkin' Dickies

(A&M, 1979)

Tra gli esponenti della mitica scena punk californiana dei tardi anni '70, nella quale specie nell'area di Los Angeles ironia e autoironia non mancavano davvero, Leonard Graves Phillips (voce, tastiere), Stan Lee (chitarra, cori), Chuck Wagon (tastiere, cori), Billy Club (basso, cori) e Karlos Kaballero (batteria) scelsero come nome "I Cazzari". Benché si vestissero im modo eccentrico e la loro specialità fosse l'interpretazione di famosi classici del rock e del pop in versioni accelerate e genialmente stravolte, erano però un gruppo serio, forte di capacità tecniche superiori alla media in ambito punk e di una straordinaria carica. Il loro miglior album è questo, il primo, che allinea tre cover irresistibili (*Paranoid* dei Black Sabbath, *She* dei Monkees, *Eve Of Destruction* di Barry McGuire) e nove brani autografi non meno efficaci come *Give It Back*, *Walk Like An Egg* e *You Drive Me Ape (You Big Gorilla)*: un'infuocata sarabanda di ritmi, distorsioni, melodie e assortiti frizzi e lazzi, con un inconfondibile canto demenziale. Una formula imitata ma insuperata che evidentemente non stanca, come prova il fatto che dopo oltre quarant'anni Phillis e Lee sono ancora assieme con nuovi compagni a regalare quantità industriali di energia e sberleffi.

Eleventh Dream Day

El Moodio

(Atlantic, 1993)

Dalle fertili scene di Louisville e Chicago, un decennio prima che se ne parlasse per via del post-rock, sono emerse band chitarristiche che hanno segnato a fondo l'indie americano a cavallo tra gli '80 e i '90. Band come gli splendidi Eleventh Dream Day, che non erano post-rock (più dei Dream Syndicate incattiviti, volendo stringere con le definizioni) e nemmeno così indie, visto che già dal terzo album si erano accasati alla Atlantic. EL MOODIO esce nel pieno dell'isteria grunge e con il suo sapiente mix di abrasività e ganci radiofonici (ad esempio in brani come *Makin It Like A Rug*, che non ha niente da invidiare, e musicalmente pure qualcosa in comune, a successi del periodo come *Cannonball* delle Breeders) avrebbe potuto fare sfracelli in un contesto storico ben disposto verso chitarre fragorose e *alternative*. Ovviamente non ebbe invece alcun successo e l'Atlantic scaricò il gruppo senza troppe cerimonie, come da prammatica in quegli anni. La storia non finisce lì, perché gli Eleventh Dream Day si riuniranno anni dopo, avendo nel frattempo contribuito a band come Freakwater (la batterista Janet Beveridge Bean) e Tortoise (il bassista Douglas McCombs). A proposito di post-rock.

Tav Falco’s Panther Burns

Behind The Magnolia Curtain

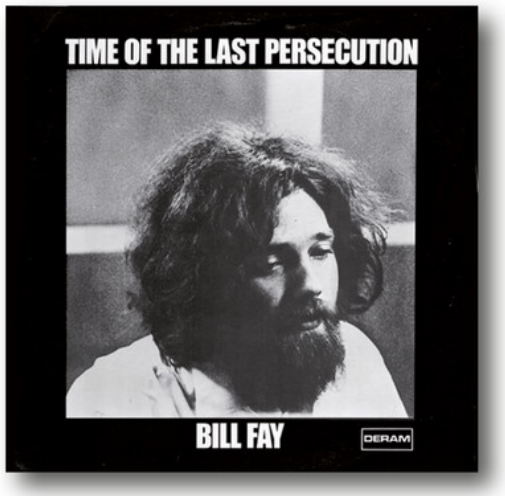
(Frenzi/Rough Trade, 1981)

Classe 1945, baffetti alla Chaplin, aria da gagà anni ’30, una passione sconfinata per tutto ciò che va dal rockabilly più sfrenato alle avanguardie europee tra le due guerre (non a caso in età matura si trasferirà a vivere a Vienna) passando per le sue radici italiane (in un disco dei ’90 si cimenta in una versione strumentale di *Malafemmena* di Totò), Gustavo Antonio “Tav” Falco è uno dei sottoprodotti più stravaganti e originali del post-punk americano. Agitatore della Memphis più *borderline* di fine ’70, non poteva non venire a contatto con un altro figlio degenere della città: Alex Chilton. Quando quest’ultimo lo vede segare una chitarra in due durante un concerto sente la necessità impellente di collaborare con quello strano *paisà*. Il frutto ammaccato del loro incontro sarà BEHIND THE MAGNOLIA CURTAIN, rovinosa e irresistibile miscela di r’n’r deragliato, r’n’b stridente, country da disperati e arte concettuale. Qualcosa tra i Cramps e Pollock, insomma. Negli anni successivi Chilton e Falco si incroceranno saltuariamente, con il secondo che continuerà la sua carriera “laterale” con incursioni nel cinema e nel teatro, normalizzando in senso roots la proposta musicale.

Bill Fay

Time Of The Last Persecution

(Deram, 1971)



Enigmatico cantautore e pianista londinese, Bill Fay approda nel 1967 alla Decca mettendo tre anni tra il primo 45 giri e un LP d'esordio omonimo sulla scia di Donovan e Nick Drake, valido ma non così tanto da far presagire il clamoroso TIME OF THE LAST PERSECUTION. Di ispirazione biblica, con il libro di Daniele e l'Apocalisse come fonti, le sue canzoni proiettano negli anni '70 del progressive un folk-rock di chiara derivazione dylaniana in cui una serenità comunque piuttosto relativa viene increspata – quando non addirittura scossa – dagli interventi free della chitarra di Ray Russell e del batterista Alan Rushton. Corredate di testi spesso incentrati su tematiche sociopolitiche che dipingono un avvenire oscuro e affrontano una lucida disperazione, visionari splendori come la traccia omonima, *'Til The Christ Come Back* e *Pictures Of Adolf Again* vengono ignorati e il disco non vende. Quando l'etichetta straccia il contratto, Fay farà perdere le tracce e troverà un posto da impiegato, pur senza smettere di scrivere e suonare. Negli anni 2000, lo spirito affine David Tibet e i discepoli Jim O'Rourke e Wilco lo riporteranno in auge e sulle scene, mettendone in evidenza l'estrema attualità; particolarmente significativo LIFE IS PEOPLE, del 2012.

The Flesh Eaters

A Minute To Pray, A Second To Die

(Ruby, 1981)

Dopo alcuni anni di attività all'insegna di un punk feroce e lancinante resa frammentaria dalle continue modifiche di organico, Chris Desjardins – poeta, cineasta, appassionato di culture underground, produttore e discografico, nonché tra le firme di punta della rivista "Slash" – capisce che è giunto il momento di fare sul serio e per il secondo album della sua instabile creatura decide di farsi affiancare da membri di Blasters e X. Il supergruppo durerà solo il tempo delle incisioni (tornerà poi assieme nel 2018) e il leader dalla voce al vetriolo proseguirà la sua lunga avventura con altri compagni più o meno di passaggio, ma intanto i Flesh Eaters avevano confezionato il loro capolavoro: otto episodi sempre perfidi e taglienti ma molto più articolati, che non disdegnano agganci alle radici blues e country, nei quali le trame ritmiche sono più ossessive e le atmosfere più cupe e sinistre, con il favoloso, ispido sax di Steve Berlin a volteggiare senza freni. Il sound minaccioso della band di Los Angeles è ben sintetizzato dalla copertina vudù e da titoli come *Digging My Grave*, *River Of Fever*, *See You In The Boneyard* o *Satan's Stomp*, che illustrano l'indole di testi molto ricercati e splendidamente visionari.

Flower Travellin’ Band

Satori

(Atlantic, 1971)

In *Japrocksampler*, delirante excursus su una scena musicale già delirante di suo come era quella del rock psichedelico-hard-progressivo giapponese degli anni ’70, Julian Cope definisce il suono della Flower Travellin’ Band – i cui membri campeggiano sulla copertina del libro mentre guidano nudi moto di grossa cilindrata – in questo modo: “una delle più potenti sfuriate hard rock mai scatenate contro il mondo, un festival di adorazione della chitarra diretto dal maniaco della sei corde Hideki Ishima che (…) intreccia riff satanici e assolo stellari, e accompagna grugniti trolleschi sub-sotterranei come trilioni di figure stridule da sitar indiano“. Cosa si può aggiungere a una descrizione del genere? Con il gusto tipicamente giapponese per l’imitazione, in cui certi tratti del modello originario vengono esagerati a livelli esponenziali, i cinque movimenti di questo SATORI (risveglio spirituale) portano la lezione di Black Sabbath, Blue Cheer e Led Zeppelin oltre i limiti dei sensi (e forse anche del sensato). In un ulteriore, surreale capolavoro di eccentricità, il cantante Joe Yamanaka finirà negli anni ‘80 addirittura nella formazione dei Wailers, dopo essersi trasferito in Giamaica.

Galaxie 500

Today

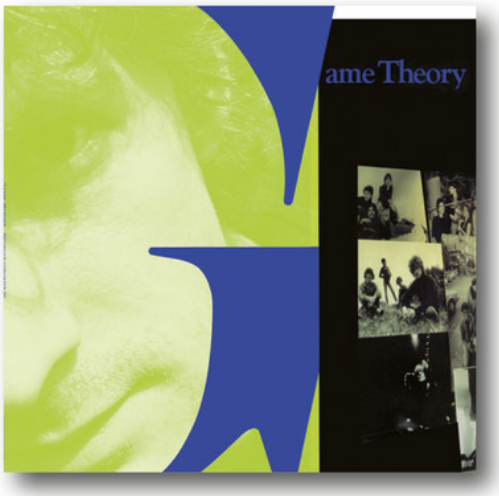
(Aurora, 1988)

Breve e fruttuosa la vita del sodalizio costituito a Boston dal chitarrista/cantante di origini australiane Dean Wareham, dal batterista Damon Krukowski e dalla bassista Naomi Yang; quattro anni bastarono infatti a distillare in tre LP un suono che cuciva i Velvet Underground alla new wave, ponendo le fondamenta per shoegaze e slowcore. Che eseguissero materiale autografo o altrui (ampio e vario l'elenco: Young Marble Giants, New Order, George Harrison, Buffy St. Marie…), i tre pulivano tutto all'osso, poggiando con raro senso della dinamica su ritmi aperti al jazz una voce fragile, pochi accordi di chitarra e melodie condotte dal pulsare post-punk del basso. Uno stile perfetto già in questo esordio che vive di apparenti monocromie e di una narcosi languida ma pronta a tramutare la quiete in rumore, tra ipotesi di Lou Reed e John Cale che militano nei Feelies e riletture dei Modern Lovers con gli arnesi dei Sonic Youth. Classe e bellezza saranno replicate in ON FIRE e THIS IS OUR MUSIC, editi dalla Rough Trade prima che le tensioni interne portassero, nel 1991, allo scioglimento. Di alto livello anche il seguito, dallo psycho-folk di Damon & Naomi alla bella calligrafia post-Velvet di Wareham con i Luna e il progetto Dean & Britta.

Game Theory

The Big Shot Chronicles

(Enigma, 1986)

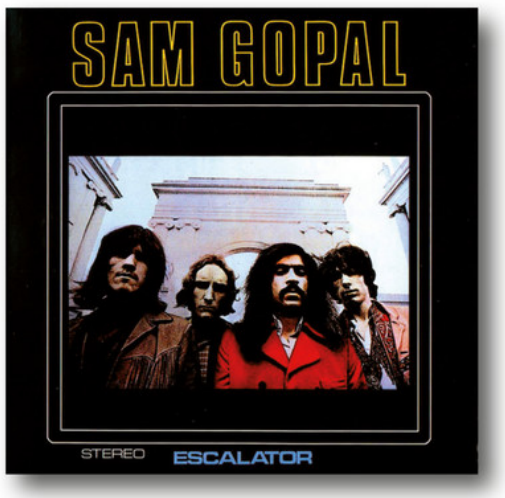


Benché californiano di nascita – i suoi Game Theory nascono nella città universitaria di Davis, parallelamente a band di amici come Dream Syndicate, Thin White Rope e True West – Scott Miller aveva in realtà molto in comune con quel college pop misterioso e "irregolare" che negli stessi anni proveniva dal sud degli Stati Uniti, dai R.E.M. ai dB's passando per i Let's Active di Mitch Easter. Proprio Easter è al banco del mixer in quest'album, il terzo della formazione e forse il più compiuto in una discografia comunque di ottimo livello. Canzoni come *Crash Into June*, *Erica's Word*, *Here It Is Tomorrow* parlano una lingua gentile e melodica ma allo steso tempo nervosa e mai banale. Tra le influenze ci sono tanto Todd Rundgren quanto David Bowie, il power pop e l'indie in fissa con il jingle-jangle di metà anni '80. Dopo un altro paio di album a nome Game Theory, Miller porterà avanti la sua visione pop nel decennio successivo con gli altrettanto validi Loud Family. Morirà ancora giovane nel 2013, senza aver visto riconosciuto davvero il proprio talento. *Post mortem* Stephin Merritt lo definirà un genio e "Pitchfork" un "Thomas Pynchon che scriveva canzoni per i Big Star". Troppo tardi.

Sam Gopal

Escalator

(Stable, 1969)



Prima di approdare agli Hawkwind, molto prima di fondare i Motörhead, un giovanissimo Lemmy Kilmister presta non il basso ma la chitarra (persino solista!) all'esordio a 33 giri di un tablista nato in Malesia e giunto a Londra da studente intorno al 1962. Firma anche da solo (Ian Willis: sa iddio perché) una buona metà di scaletta ed è insomma assai più leader lui di colui che del disco è formalmente l'intestatario. Ricercato quasi unicamente dagli estimatori dei Motörhead, che ne restano poi totalmente spiazzati, ESCALATOR è un classico dimenticato che fa capitolo a sé nel grande libro della psichedelia britannica. Sotto i suoi cieli tempestosi (rumori di elementi fra un brano e l'altro; il vento soffia, la pioggia scroscia), primordiali percussioni sottendono cantilene ipnotiche e fughe di chitarre blues a bagno nell'acido e con in testa un sogno hard e racconti di viaggi in Oriente. Moderatamente gotico, dolcemente straniante. Del suo tempo, ma del tutto *fuori* dal tempo. Fra i tanti originali di pregio, svetta una rilettura di *Season Of The Witch* di Donovan che fa nuovo un brano usurato dai troppi omaggi, fra ricami di tabla e inattesi cori femminili e soul.

Hugo Largo

Drum

(Opal, 1988)

Fu Michael Stipe dei R.E.M. a produrre il debutto degli Hugo Largo, in origine un mini-LP con sette brani uscito nel 1987 per la Relativity e fu la Opal di Brian Eno – che avrebbe poi marchiato l'unico successore, lo splendido METTLE – a ristamparlo con due tracce in più trasformandolo in album. Pigmalioni d'eccezione la cui fiducia fu largamente ripagata da un quartetto dotato di talento cristallino e originalità spiccata, evidente sin dalla strumentazione: due bassi (Tim Sommer, Adam Peacock) più il violino di Hahn Rowe e l'ugola di Mimi Goese, vero e proprio sortilegio proiettato lungo le traiettorie stellari di Tim Buckley e quelle viceversa terrene e arcane di Lisa Gerrard dei Dead Can Dance. È proprio una versione più "fisica" del suono di scuola 4AD a venire in mente ascoltando il suggestivo art-folk di DRUM: intimiste, avvolgenti ed eleganti come si conviene, meraviglie come l'ipnotica *Grow Wild* e una rilettura di *Fancy* dei Kinks grondante puro misticismo, così come una *Country* che preconizza certo dream pop e l'onirico fluttuare a cappella di *Harpers*, volteggiano sempre entro i confini di una certa concretezza. Da tale ipotetica contraddizione in termini nasce il segreto di un fascino sospeso tra cielo e terra, tra emotività e ragione.

Human Switchboard

Who’s Landing In My Hangar?

(Faulty, 1981)

Nella fertile scena underground dell’Ohio della seconda metà degli anni ’70, popolata di feroci punk (Dead Boys), geniali sperimentatori (Pere Ubu), rocker futuribili (Devo) e assortiti eccentrici di varia forma e natura, gli Human Switchboard erano decisamente un’anomalia. Robert Pfeifer (voce e chitarra), Myrna Marcarian (tastiere, voce) e Ron Metz (batteria) – il basso era sempre affidato ad amici o turnisti – si dedicavano infatti a un sound di evidente scuola anni ‘60 dove i riferimenti ai Velvet Underground si intrecciavano a quelli a psichedelia e garage, il tutto con un approccio da autodidatti che non si curavano granché di seguire le regole e che non disdegnava digressioni di gusto pop. Unica prova di studio di una discografia comprendente anche alcuni 45 giri e due live (uno, per la ROIR, solo in formato cassetta), WHO’S LANDING IN MY HANGAR? è un grande album di rock per lo più spigoloso e trascinante – anche per via dell’approccio canoro di Pfeifer, alla Lou Reed e nervoso come si usava in epoca new wave – ma a volte avvolgente e onirico, seppure mai davvero pacificato. Incredibile che per la prima ristampa in CD di questa piccola meraviglia si siano dovuti attendere trent’anni e per la prima in vinile addirittura trentotto.

The Insect Trust

The Insect Trust

(Capitol, 1968)

Inquadriamo per comodità come psichedelia la musica di questi cinque americani che “rubarono” il nome a una semiomonima rivista della controcultura hippie. In realtà, quanto proposto nel primo LP da Nancy Jeffries (ugola che fa pensare a una Grace Slick agreste), dal chitarrista Bill Barth, dal polistrumentista Luke Faust e dai fiatisti Trevor Koehler e Robert Palmer (quest’ultimo poi apprezzato critico musicale sino alla morte nel 1997) è sfuggente e imprendibile; del suo fascino stralunato si elencano abbastanza facilmente i singoli elementi, ma l’insieme sparge attorno a sé una bellezza ineffabile. Si può chiamare in causa il folk-rock blueseggiante e *stoned* costellato da impennate, scarti improvvisi e robuste incursioni jazz e l’intreccio di sax, flauti e chitarre elettroacustiche; oppure i ponti che collegano Irlanda e Texas passando per gli Appalachi, il country a passo di vaudeville e certi incantesimi aciduli e surreali. Ci sono tutti, qui, eppure a ogni ascolto emerge qualcosa che dona ancor più unicità a una collezione di stravaganze mai gratuite. Non riuscendo probabilmente a ritrovare la magia, come provato da un HOBOKEN SATURDAY NIGHT in chiave più convenzionalmente roots, nel 1970 gli Insect Trust si separeranno.

It’s A Beautiful Day

It’s A Beautiful Day

(Columbia, 1969)

Originari di San Francisco e artefici di una formula rock piuttosto solenne, fortemente caratterizzata dal violino elettrico di David LaFlamme e dall’alternanza delle voci dello stesso leader e della brava Pattie Santos, gli It’s A Beautiful Day hanno vissuto un effimero ma intenso momento di gloria alla fine dei ‘60 con questo esordio (n.47 USA) e con il successivo e quasi altrettanto riuscito MARRYING MAIDEN del 1970, nel quale la duttile tastierista Linda LaFlamme non era già più della partita. Senza nulla voler togliere agli altri sei brani qui contenuti, il merito è soprattutto della splendida *White Bird*, perfetta e affascinante sintesi di uno stile filo-psichedelico caratterizzato da decise influenze folk, morbido e melodioso benché in generale un po’ sovrabbondante e manierato a livello di arrangiamenti. Scioltosi nel 1974, il gruppo – uno dei non tantissimi a poter vantare una certa somiglianza con i Jefferson Airplane – è ritornato sulle scene nei tardi ’90 con due soli componenti storici (LaFlamme e il batterista Val Fuentes) e il ruolo della Santos (scomparsa in un incidente nel 1989) rilevato dalla moglie del *frontman*, Linda Baker, limitandosi però all’attività live. Una meteora, insomma, ma di quelle luminosissime.

Josef K

The Only Fun In Town

(Postcard, 1981)

Accanto a Orange Juice e Aztec Camera, i più austeri Josef K rappresentavano il terzo polo del "suono della giovane Scozia" radunato attorno all'etichetta Postcard. Similmente al Franz Kafka che ispirò loro il nome, i quattro ragazzi di Edimburgo condussero un'esistenza breve ma appagante sotto il profilo creativo. Dopo alcuni ottimi singoli, incisero una prima versione dell'album intitolata SORRY FOR LAUGHING; poco persuasi da un risultato che ritenevano eccessivamente pulito, accantonarono i brani – un eccesso di perfezionismo incomprensibile, poiché il materiale recuperato dal 1990 sulle varie ristampe in CD è di elevata caratura – per rifare tutto da capo, concependo questa mezz'ora di agitazione e spigoli all'insegna di un post-punk scarno e screziato di funk, influenzato da Velvet Underground, Television, Talking Heads. I Josef K si separeranno di lì a poco lasciando in dote una bellezza capace di precorrere i tempi e le mode, dal momento che la lezione di gioielli nervosamente melodici come *Fun'n'Frenzy*, *It's Kinda Funny*, *Sorry For Laughing* e *Crazy To Exist* verrà raccolta dal nascente indie pop chitarristico d'oltremanica e rivisitata dai Franz Ferdinand con fortune commerciali di gran lunga superiori.

July

July

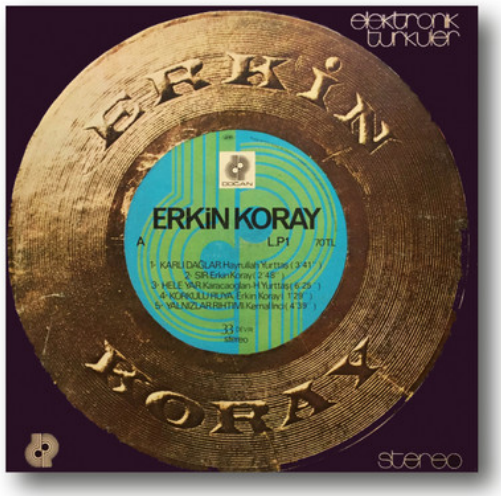
(Major Minor, 1968)

Non contando la lunga gavetta suonando r'n'b con altri nomi e organici diversi sempre guidati dal cantante/chitarrista Tom Newman, né il ritorno a quarant'anni dallo scioglimento dal quale è persino derivato un secondo album, i July sono durati un battito di ciglia: poco più di un anno tra il 1968 e il 1969. Il breve lasso di tempo bastò comunque per firmare un contratto con l'etichetta nordirlandese Major Minor e confezionare due 45 giri e un LP che non lasciarono traccia nelle classifiche britanniche e che divennero, come larga parte delle uscite psichedeliche del periodo, costosi pezzi da collezione. Benché con lieve ritardo sulla Summer Of Love londinese, il gruppo seppe cogliere bene lo spirito del tempo con un sound figlio in egual misura dei Beatles e dei Pink Floyd di Syd Barrett: un pop-rock visionario e straniante, frammisto di suggestioni floreali ed echi di Oriente, che al di là del canto non proprio carismatico del leader si rivela ispirato e di buon impatto. I dodici brani offrono insomma un bel campionario di *topoi* lisergici, ora più acidi, ora più carezzevoli: *Jolly Mary*, *Hallo To Me*, *The Way*, *Crying Is For Writers* e i due classici usciti anche su singolo – *My Clown* e *Dandelion Seeds* – le gemme più preziose della coloratissima collana.

Erkin Koray

Elektronic Türküler

(Dogan Plak, 1974)



Nella sua Turchia Erkin Koray viene chiamato familiarmente “Erkin Baba”, cioè papà Erkin. Qualifica che gli spetta di diritto: se esiste una figura paterna nel rock turco, è di sicuro la sua. Il primo a cantare Elvis e i Beatles (che aveva visto quando era emigrante ad Amburgo) nell’idioma locale, il primo a fondare un club rock a Istanbul, il primo a elettrificare la strumentazione tipica del folk come una sorta di Dylan anatolico. Negli anni ’60 e soprattutto ’70 consolida la sua fama di rockstar nonostante non sia visto di buon occhio dai militari al potere. ELEKTRONIC TÜRKÜLER è il primo album a suo nome (ERKIN KORAY del 1973 è una raccolta di singoli) e significa “ballate elettroniche”, titolo quanto mai fuorviante perché di elettronico c’è poco o nulla. Si tratta piuttosto di un ammaliante ibrido stilistico, una idea di psichedelia riletta secondo canoni e tempi *altri*. Come se la California dei Sixties si fosse trasferita sul Bosforo. C’è la tradizione turca ma ci sono anche scampoli di prog, funk, persino tex-mex e boogie. In chiusura di disco, attraverso le parole del poeta Nazim Hikmet messe in musica nel brano *Türkü*, Koray riafferma le sue radici rileggendo le vicende storiche del popolo turco nella storia.

The Lafayette Afro Rock Band

Malik

(America, 1974)

Mai sentita nominare? Possibile, visto che fino alle ristampe del 2003 i soli due LP con la suddetta ragione sociale (ne pubblicarono però anche tre come Ice e uno a nome Crispy & Co.) di questa ghenga di statunitensi trapiantati in Francia, MALIK e il predecessore dell'anno prima SOUL MAKOSSA, erano favolosamente rari. Né era servita più di tanto a riportare in auge la sigla un eccellente e corposo BEST OF su Strut datato 1999. Ma è viceversa improbabile che vi inoltriate nell'ascolto senza rendervi conto di esservi già imbattuti in citazioni di questo o quel brano in questo o quel disco altrui. E arrivati alla sesta delle nove tracce in scaletta, *Darkest Light*, vi illuminerete di immenso non solo per l'abbacinante bellezza di un pezzo meravigliosamente alla *Blade Runner* diversi anni prima del film di Ridley Scott. Lo campionavano i Public Enemy di *Show Em Watcha Got*, nel capitale IT TAKES A NATION OF MILLIONS TO HOLD US BACK, per poi venire a loro volta campionati dall'Onda Rossa Posse in *È quello che siamo*, in un BATTI IL TUO TEMPO anch'esso storico nel suo/nostro piccolo. Apice di un album che si muove fra metamorfosi africane di mimesi di Sly Stone e incroci fra James Brown e George Clinton, fra un Santana che si pensa Manu Dibango e un funk che si arrende al jazz.

Ludus

The Seduction

(New Hormones, 1981)

Considerando il periodo di attività tra la fine dei ’70 e i primi ‘80 e le origini in quel di Manchester, i Ludus avrebbero dovuto essere un gruppo post-punk o, come si diceva allora, new wave. Avrebbero dovuto, appunto, e in parte – specie all’inizio della carriera – vantavano pur minime affinità con il (non) genere. Otto brani suddivisi in due 12 pollici racchiusi in una magnifica confezione in bianco/nero opera della *frontwoman* Linda “Linder” Mulvey (già all’epoca apprezzata artista visiva), THE SEDUCTION è il primo dei due lavori estesi firmati dalla band: una festa di forme espressive libere da condizionamenti di carattere stilistico-formale che si accende in un sound *free* tanto nelle fughe jazz quanto nell’approccio improvvisativo e nei caleidoscopici, imprevedibili giochi di voce. Nel secondo LP, DANGER CAME SMILING del 1982, la proposta si sarebbe fatta più sperimentale e inafferrabile, ma qui i legami con la forma canzone sono ancora solidi in più tracce; tra queste, accanto a *See The Keyhole*, *Mirror Mirror* e *The Escape*, c’è la *My Cherry Is In Sherry* non a caso edita pure su singolo (in versione più breve), un’incalzante, stralunata fantasia avant pop dall’irresistibile fascino.

Mandrill

Mandrill Is

(Polydor, 1972)

“Una bizzarra miscela di ritmi di origine africana, riff ustionanti, country, funk, jazz e mini-opere rock costruite su un unico accordo di chitarra”: così Rickey Vincent, uno dei più eminenti studiosi di musica nera, racconta i Mandrill, che dal suo canto e altrettanto efficacemente il critico Steve Huey descrive come artefici di “un funk propenso alla jam infiltrato di influenze latine, caraibiche, africane e jazz e ulteriormente addizionato di blues, psichedelia e rock più canonico”. Non esente da tentazioni hard e prog, aggiungiamo noi. Titolare di una produzione corposa, undici lavori in studio, e qualitativamente ineccepibile almeno fino all’ottavo capitolo incluso (WE ARE ONE, del 1977), questa formazione newyorkese di origini panamensi coglierà più avanti – commercialmente parlando – i frutti della semina attuata con l’omonimo debutto a 33 giri del 1970 e questo seguito di due anni posteriore. Piazzando un singolo tratto dall’immediatamente successivo COMPOSITE TRUTH nei Top 20 di “Billboard” e l’album dopo ancora, JUST OUTSIDE OF TOWN, nei primi dieci della graduatoria soul. Collezionando diverse (piccole) hit in epoca disco. Ma chi la vuole ascoltare al meglio punti senz’altro questo IS: tanto raffinato quanto trascinante.

Eugene McDaniels

Headless Heroes Of The Apocalypse

(Atlantic, 1971)

Si stenta a crederlo all'ascolto di questo piccolo capolavoro, ma il "direttore musicale" Harry Whitaker finirà non molto tempo dopo a svolgere lo stesso ruolo per quell'epitome del soul più pop e insomma meno soul di Roberta Flack (qui ringraziata: "a lady of quality, grace, humanity and talent of the highest order") e lo stesso McDaniels collaborerà con costei, facendo bei dollari con *Feel Like Makin' Love* quando con HEADLESS HEROES OF THE APOCALYPSE probabilmente non ne fece manco uno. Si stenta a crederlo perché qui davvero si abita un universo musicale, più che semplicemente lontano, antitetico e lo certifica subito l'asprigno funky-blues di *The Lord Is Back*. Magnifico inizio di un disco memorabile in toto, dal jazz zuppo di gospel di *Jagger The Dagger* a quello zuppo di acido lisergico della *title track*, da una superba ballata folk-rock quale *Susan Jane* a un *Supermarket Blues* che si scommetterebbe scippato a Jimi Hendrix, mentre *The Parasite (For Buffy)* è distillato del Tim Buckley navigatore fra le stelle. Addirittura. Album che si presta poco o nulla a essere classificato e per questo difficilmente lo si trova in qualche lista di classici di genere, ma da recuperare e conoscere assolutamente.

Medicine Head

New Bottles Old Medicine

(Dandelion, 1970)

Anche se piazzarono diversi brani nei Top 20 UK (incredibilmente, vista la musica; ma strane cose accadevano nei primi ’70) e uno addirittura al numero 3 (*One And One Is One*: la matematica è un’opinione), pochi si ricordano oggi dei Medicine Head e sanno dunque che qualcuno esplorò la *faccia oscura della luna* due anni prima dei Pink Floyd. Ma se doveste imbattervi in quell’album passate pure oltre, dacché della mezza dozzina pubblicati dai ragazzi è di gran lunga il più trascurabile. Cercate piuttosto il resto della discografia Dandelion (passarono poi alla Polydor), questo debutto e il successore HEAVY ON THE DRUM. Se, avendo un debole per entrambe, avete mai sognato un incrocio fra la Bonzo Dog Band e l’Incredible String Band, vi appiccicheranno gentilmente al muro. Fra i rarissimi dischi di area “rock” (aggiungete virgolette a piacere) in cui si sente e più volte uno scacciapensieri, NEW BOTTLES OLD MEDICINE si dipana fra bluesoni da Chicago rimasta senza elettricità e sommesse serenate, scheletrici e spettrali rock’n’roll (*Do It Now* potrebbe passare per un rimasuglio di NEBRASKA) e crepuscolari struggimenti sveltissimi ad avvinghiarsi al cuore: più di tutti, l’iniziale *When Night Falls*.

Music Emporium

Music Emporium

(Sentinel, 1969)

Se si sposa il principio che la psichedelia non è solo uno stile ma anche e soprattutto un approccio e un'attitudine, nessuno potrebbe negare un posto tra i suoi rappresentanti ai Music Emporium, oscuro quartetto di stanza in California che sul finire dei '60 pubblicò un (unico) 33 giri. Per una quindicina d'anni la sua rarità ne faceva parlare come di un disco leggendario, ma prima le ristampe illegali degli '80 e poi quella ufficiale del 2001 marchiata Sundazed (nel CD, cinque versioni strumentali come bonus), dimostrarono che quella del valore assoluto di MUSIC EMPORIUM non era una fandonia diffusa per farsi belli dai suoi possessori e per speculare dai mercanti di titoli da collezione. La miscela di rock acido, pop estatico e folk lisergico caratterizzata dal solenne organo del leader Casey Cosby – pure alla voce, assieme alla bassista Carolyn Lee; a completare l'organico, il chitarrista Dave Padwin e la batterista Dora Wahl – e da un'impostazione canora spesso quasi mantrica, è infatti una delle più fantasiose e fascinose ideate in quei formidabili giorni di creatività a 360 gradi. Un suono che attinge in tanti serbatoi ispirativi ma che alla fine elude i paragoni troppo calzanti, rivelandosi intrigantissimo.

Os Mutantes

Os Mutantes

(Polydor, 1968)

Nel 1993, alla vigilia di un tour brasiliano dei Nirvana, Kurt Cobain rimaneva a tal punto colpito dall'ascolto degli album degli Os Mutantes da scrivere al bassista e tastierista Arnaldo Baptista supplicandolo di fargli l'onore di rimettere assieme il gruppo giusto per aprire quei concerti. Ancora bastian contrari dopo tutti quegli anni, i Mutanti (nel nome un programma) ringraziavano ma declinavano. Si sono in ogni caso tolti da allora molte e globali soddisfazioni, avendo visto crescere a dismisura, grazie a una raccolta curata da David Byrne e alle ristampe degli LP originali, un culto che in precedenza viveva solo del passaparola dei collezionisti della psichedelia più oscura. Ma nemmeno l'ampissimo mantello della psichedelia basta a coprire la vastità di uno stile eternamente cangiante, collage di bossanova e beat, canzone *yé-yé* e garage, jazz, folk e musichette circensi, vocalizzi estatici e chitarre iniettate di fuzz. Lisergici in ogni caso per vocazione, i Nostri, giacché l'LSD non lo assaggiarono che nel 1970, nel loro primo – ahem – viaggio a Londra, quando già avevano pubblicato tre album – questo debutto, il quasi omonimo seguito MUTANTES e A DIVINA COMÉDIA OU ANDO MEJO DESLIGADO – che resteranno nettamente i loro migliori.

MX-80 Sound

Out Of The Tunnel

(Ralph, 1980)

Vista la nascita nella decentrata Bloomington, in Indiana, gli MX-80 Sound avrebbero avuto ottime possibilità di non emergere mai come band professionale. Invece, dopo un 7”EP, si trovarono addirittura in mano un contratto con la major Island, dalla quale furono licenziati dopo un unico album – HARD ATTACK – per inevitabile scarso rendimento commerciale. A riscoprirli, tre anni dopo, provvedette la Ralph Records dei Residents, che diede loro ospitalità per altri due 33 giri analoghi per caratura e stile: in sostanza, un rock compatto, spigoloso e spesso incalzante, fatto di ritmi spezzati e atmosfere malate tra le cui trame si inserivano isterici volteggi di sax e un canto secco e declamatorio che compensava con il fascino quasi alieno le scarse concessioni alla melodia. Rock sperimentale? Nel caso del quartetto statunitense la definizione non è usata a sproposito; e anche se il titolo propiziatorio non è loro servito per uscire dall’oscurità, il genio di Bruce Anderson e compagni è qui esaltato da inni torbidi e convulsi come *It’s Not My Fault*, *Follow That Car*, *Metro-Teens* e l’improbabile singolo *Someday You’ll Be King*. Un anno dopo, CROWD CONTROL avrebbe ribadito gli stessi concetti con pari qualità ma senza effetto sorpresa.

The Nomads

Hardware

(Amigo, 1987)

Più o meno come accaduto per l'Australia, negli anni '80 la Scandinavia – e soprattutto la Svezia – era osservata dagli appassionati del rock'n'roll più genuino e sanguigno con la stessa attenzione di norma concessa agli Stati Uniti e alla Gran Bretagna; inevitabile, vista la quantità e la qualità delle band locali che si dedicavano al recupero in chiavi "moderne" (virgolette d'obbligo) e personali di sonorità di scuola '60 e '70. Capostipiti della grande famiglia erano i Nomads, fondati nel 1981 nei dintorni di Stoccolma, che fin dall'inizio della carriera – tuttora in corso, sempre con i chitarristi/cantanti Hans Östlund e Nick Vahlberg al timone – hanno predicato un sound vigoroso, compatto e abrasivo in cui la fusione di rockabilly, garage-punk e hard di strada genera canzoni nelle quali vivono Sonics e Dictators, MC5 e Cramps, New York Dolls e Bo Diddley. In questo suo primo, vero album, pubblicato dopo due promettentissimi mini-LP, il gruppo vantava come dote aggiunta il sacro fuoco della gioventù e della voglia di arrivare da qualche parte, come ben dimostrato da sei brani originali e da cinque firmati da altri (Jeffrey Lee Pierce/Peter Case, Charlie Feathers, Dictators, Tommy Bell, Del Shannon).

Opal

Happy Nightmare Baby

(SST, 1987)

Vero e proprio supergruppo della scena neo-psichedelica californiana denominata Paisley Underground, gli Opal nascono dall'incontro tra Kendra Smith, ex bassista dei Dream Syndicate, e David Roback, già alla chitarra nei Rain Parade, e inizialmente si battezzano Clay Allison. È però come Opal che in un paio di EP (raccolti nel 1989 insieme a vari inediti in EARLY RECORDINGS) mettono a punto l'ipnotica e ricca tessitura di organo, ritmi e chitarre che consegna qui miraggi acid folk, blues aspri ma liquidi, fusioni tra Doors e primi Pink Floyd; e che, complice il timbro vocale della Smith, offre garage-pop oppiaceo trasportando Nico a San Francisco e ipotizzando Syd Barrett nei Velvet Underground. Fondata sull'equilibrio tra omaggi alla psichedelia storica e una rilettura davvero creativa della stessa, la bellezza di HAPPY NIGHTMARE BABY non avrà un bis: la Smith abbandonerà il gruppo (nel 1995, prima di lasciare la musica, pubblicherà per la 4AD FIVE WAYS OF DISAPPEARING: dream pop *ante litteram*) e Roback la rimpiazzerà con la giovane Hope Sandoval, dando così vita ai Mazzy Star; rallentate le cadenze e insistendo sul folk e le atmosfere malinconiche, nei '90 otterranno anche un notevole, meritato successo commerciale.

Shuggie Otis

Inspiration Information

(Epic, 1974)

Un bel dì Billy Preston telefonava a Shuggie Otis a nome dei Rolling Stones: Mick Taylor aveva appena lasciato vacante il posto di chitarrista solista e non è che per caso gli interessasse? Pur lusingato, il Nostro declinava. Era appena uscito il suo terzo album e, che diamine, aveva una sua carriera cui badare. Beh, il quarto lo abbiamo atteso quarantaquattro anni (e quando ha visto la luce si è rivelato, INTER-FUSION, un'autentica schifezza) e non sarà che la ristampa del terzo, rimpolpato con quattro brani tratti dal predecessore del 1971 FREEDOM FLIGHT, a interrompere nel 2001 un silenzio durato oltre un quarto di secolo. Sottratto a un mercato delle rarità in cui gli intenditori se lo contendevano a peso d'oro, INSPIRATION INFORMATION si rivelava all'altezza della fama di capolavoro perduto che lo accompagnava. Un pari di Marvin Gaye e Curtis Mayfield ma dal suono più contemporaneo, quasi una via di mezzo fra D'Angelo e DJ Shadow secondo David Byrne che lo rieditava su Luaka Bop, e potevano parere complimenti interessati solo finché non si faceva partire il soul iniettato di funky e jazz della canzone inaugurale e omonima. O la ballata *Aht Uh Mi Hed*, o una qualunque delle rimanenti sette tracce del programma originale. Ivi inclusa un'ultima dal titolo che con il senno del poi pare preveggentemente beffardo: *Not Available*.

Bruce Palmer

The Cycle Is Complete

(Verve Forecast, 1970)

La breve epopea dei Buffalo Springfield giunge al capolinea nel 1968, quando alle tensioni fra Stephen Stills e Neil Young si somma l'espulsione dagli Stati Uniti dell'altro canadese del gruppo, il bassista Bruce Palmer. Cosa abbiano combinato in seguito Stills e Young ogni lettore dovrebbe saperlo. L'intera vicenda solistica di Palmer è racchiusa nei solchi di un LP che, se può essere definito in senso lato folk-rock, è distante anni luce dal folk-rock della casa madre e prossimo piuttosto, per quanto un oggetto alieno quale esso è possa essere accostato a qualcosa, a quello dei Kaleidoscope, un paio dei quali vi offrirono un apporto strumentale. La fuga per tangenti lisergiche di THE CYCLE IS COMPLETE è senza ritorno e conduce a una terra di nessuno in cui convivono scale orientaleggianti e free jazz, voci operatiche e vampate di archi, percussioni primordiali e flauti ieratici, arazzi di plettri e tastiere fantasmatiche. Disco colossale, che incredibilmente verrà ristampato ufficialmente solo nel 2003 (e poi di nuovo nel 2010), quando persino le edizioni pirata degli anni '80 avevano ormai raggiunto quotazioni ragguardevoli. Come dire che non ci sono più scuse per non possederlo.

Patto

Hold Your Fire

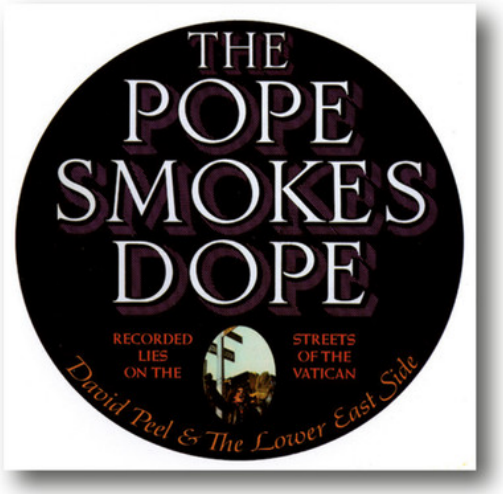
(Vertigo, 1971)

Strano esemplare di *guitar hero*, Ollie Halshall. Appartenente alla schiera dei "matematici" prestati ala musica (più McLaughlin che Hendrix, insomma), era un virtuoso tanto della sei corde che del vibrafono, ma faceva di tutto per non sembrarlo. Anche per questo i Patto – quartetto che prendeva il nome dal cantante Mike Patto, mentre negli anni '60 si chiamavano Timebox – aveva poco a spartire con il progressive nell'accezione comune nonostante il contratto con la Vertigo, le copertine di Roger Dean e la stratosferica abilità di Halshall. C'era nel loro suono una matrice di concretezza, un feeling terrigno in sintonia più con i Little Feat che con i colleghi barocchegianti. Ad aggiungere spezie saporite, la voce soul-blues di Patto e la patina di humour alla Monty Python (al cui giro erano contigui) che spazzava via qualunque accusa di seriosità. HOLD YOUR FIRE è il secondo album del gruppo e il più compiuto, ma da lì a qualche anno la sfortuna comincerà ad accanirsi: Patto morirà di leucemia e Halshall di overdose, mentre la sezione ritmica composta da Clive Griffiths e John Halsey sopravviverà a un terribile incidente automobilistico che però lascerà entrambi menomati. Poteva andare meglio, decisamente.

David Peel & The Lower East Side

The Pope Smokes Dope

(Apple, 1972)



Per molti, David Peel era (è morto, settantaquattrenne, nel 2017) semplicemente uno squilibrato, un reduce dell'utopia hippie con troppi gangli bruciati dagli abusi di sostanze proibite, mentre i pochi fan lo celebrano come un autentico paladino della controcultura dei '60, meritevole di sedere alla destra dei padri Fugs. Al di là delle sue fissazioni, della disomogeneità stilistica della sua ampia produzione discografica e di un approccio spesso eccessivo, l'artista newyorkese è comunque un personaggio romantico, un grande *songwriter* sballato, perdente e per molti versi proto-punk, per il quale la canzone di protesta poteva assumere i toni della feroce invettiva o della mordace ironia, spesso con termini espliciti. Quando i suoi amici John Lennon e Yoko Ono vollero a tutti i costi produrlo per la Apple dopo due album per la Elektra (HAVE A MARIJUANA e THE AMERICAN REVOLUTION), Peel provò a giocarsi la carta con questo (censuratissimo) IL PAPA FUMA LA DROGA, pirotecnica sarabanda di folk stralunato inciso dal vivo nelle strade della Grande Mela: cantilene fuori di testa, gustosi *divertissement* e testi al vetriolo tanto farneticanti quanto brillanti legati in primis (ma c'è anche una *The Ballad Of Bob Dylan*) alla sfera socio-politica.

Linda Perhacs

Parallelograms

(Kapp, 1970)

Dagli ormai numerosi estimatori (da Devendra Banhart a Kieran Hebden, da Julia Holter agli Wilco passando per i più improbabili: i Daft Punk!) PARALLELOGRAMS viene catalogato alla voce "acid folk". A parte che l'autrice dichiara di non avere mai assunto nulla di più forte della caffeina, l'etichetta è azzeccata. Fatto salvo che pure nel più eccentrico degli ambiti il disco si segnala per l'assoluta peculiarità, da subito, da un'abbacinante *Chimacum Rain* che lo inaugura lanciando ponti fra i Pentangle e il Tim Buckey (ove *Dolphin* l'avrebbe potuta rifare Jeff) di LORCA e STARSAILOR. Se qui e là si potrebbe dire di una Joni Mitchell psichedelica, se *Hey, Who Really Cares?* si potrebbe immaginarla da Nick Drake, sappiate che una cosa come la traccia omonima in vita vostra non l'avete mai ascoltata. Mai. Scultura circolare di suoni ipnotici e cangianti, perché dirla semplicemente "canzone" non si può. A ormai mezzo secolo dacché venne concepito, PARALLELOGRAMS continua a vivere in un mondo suo esclusivo. Incantesimo silvano e sensuale letteralmente inenarrabile che invano l'ex ragazza proverà a replicare tornando a sorpresa in sala di incisione per due dischi, THE SOUL OF ALL NATURAL THINGS (2014) e I'M A HARMONY (2017), con momenti anche apprezzabili ma senza la magia del lontanissimo predecessore.

John Phillips

John Phillips

(Dunhill/ABC, 1970)

Nel primo disco da solista di John Phillips, leader e mente musicale degli all'epoca già defunti Mamas & The Papas, sfilano alcune delle più belle canzoni del pop californiano di quegli anni. Inciso con turnisti di alta scuola come Hal Blaine e Larry Knechtel, THE WOLFKING OF L.A. è un concentrato di soavità con un doppiofondo di paranoia. Brani come *Malibu People*, *Topanga Canyon* e *April Anne* descrivono dall'interno la quotidianità dell'aristocrazia "alternativa" di Los Angeles (della quale Phillips era appunto il "re lupo" del sottotitolo), gettando uno sguardo malinconico e decadente, comunque non privo di arguzia, sulla deboscia delle rockstar che affrontavano passivamente la risacca dei Sixties e la fine del sogno californiano. I tempi stavano cambiando, in peggio, ma l'autore di *California Dreamin'* rimaneva uno straordinario rabdomante di melodie, qui più aggraziate e insinuanti che mai. Nella loro morbida architettura folk-pop, con venature gospel e country, perle come *Holland Tunnel*, *Let It Bleed Genevieve* e *Someone's Sleeping* mostrano tracce di genio assoluto. A spazzarle via penserà l'eroina: da allora fino alla morte, avvenuta nel 2001, di melodie John Phillips non ne troverà più.

Pink Military

Do Animals Believe In God?

(Eric's, 1980)

Sul piano musicale, la Liverpool a cavallo tra gli anni '70 e '80 era un posto senza dubbio interessante: tra i tanti, c'erano gli Echo & The Bunnymen, i Teardrop Explodes di Julian Cope, i Wah! Heat di Pete Wylie e i Pink Military, diretti discendenti – nelle loro fila militava la cantante Jayne Casey – di quei Big In Japan che secondo le cronache furuno la prima band new wave cittadina. Nato come Pink Military Stands Alone, accorciato il nome dopo l'uscita di un 7"EP e ribattezzatosi Pink Industry a seguire questo LP, il quintetto era artefice di una proposta eclettica e al 100% allineata – nello spirito e nel suono, studiato in ogni dettaglio ma fondamentalmente grezzo – al clima della Gran Bretagna di quegli anni: brani ipnotici e velati di cupezza che, a dispetto di una vena in bilico tra (lontani) echi punk e tentazioni filo-sperimentali (ampio l'uso dei sintetizzatori), vantavano una squisita indole melodica di indirizzo psycho-pop. L'originalità non è assoluta – ad esempio, *Degenerated Man* potrebbe essere di Siouxsie & The Banshees e su *I Cry* si allunga inconfondibile l'ombra della Patti Smith più evocativa – ma l'impronta personale non manca davvero. E il singolo *Did You See Her?* garantisce tre minuti di puro, malinconico incanto.

Plan 9

Keep Your Cool And Read The Rules

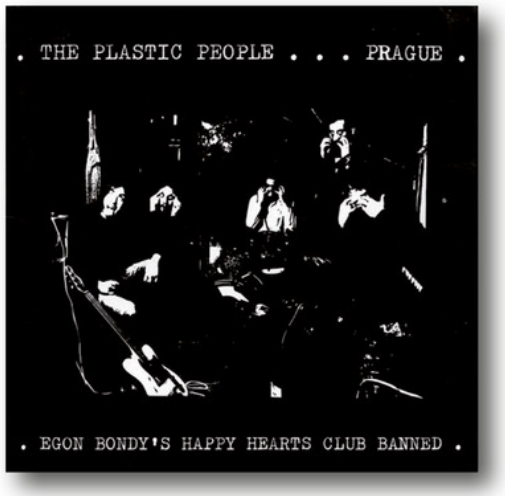
(Pink Dust, 1985)

Autentica divinità per gli adoratori delle chitarre, i Plan 9 nascono alla fine dei ’70, quando nel Rhode Island Eric Stumpo – anagraficamente vicino a Jerry Garcia, del quale sembrava anche la controfigura – getta le basi di quella psichedelia “di sintesi” nella quale il gruppo avrebbe poi inglobato, lungo il suo intrigante percorso, sonorità etniche e jazz. Dotata di profonda conoscenza della materia e di un’abilità esecutiva non comune, la folta formazione (abbondante di chitarristi: a un certo punto saranno ben cinque!), si battezza in onore al quasi omonimo *cult movie* di Ed Wood e inizia a mescolare Doors e Grateful Dead nel mini FRUSTRATION e nell’album DEALING WITH THE DEAD; con lucidità tale da non appiattirsi sulla copia dei modelli, al terzo tentativo dà prova della raggiunta maturità con l’ingegnosa rilettura – da Suicide caraibici – di *Machines* dei Lothar & The Hand People, con un’orientaleggiante e robusta *Street Of Painted Lips*, con l’omaggio ai Love di *Hot Day* e una *Poor Boy* memore dei Feelies. Dopo altri due LP di buon livello ugualmente rimasti nell’ombra. i Plan 9 si separeranno nei primi ’90. Torneranno nel nuovo millennio con alcuni lavori autoprodotti, lontani per brillantezza da quelli del periodo d’oro.

The Plastic People Of The Universe

Egon Bondy's Happy Hearts Club Banned

(Invisible, 1978)



Sorta di "comune" formatasi a Praga nel 1968, subito dopo l'occupazione della Cecoslovacchia da parte dell'URSS, i Plastic People Of The Universe sono stati per vent'anni il fulcro della scena underground del loro paese. Osteggiati e persino imprigionati benché non fossero attivisti nel senso letterale del termine ma solo artisti, il gruppo capitanato dal cantante/bassista Milan Hlavsa – morto nel 2001, senza che ciò portasse all'interruzione dell'attività – esprimeva la sua indole creativa e il suo civile dissenso con un rock *free form* inizialmente ispirato da Frank Zappa e dai Velvet Underground ma via via ricettivo ad altre influenze. Estesa e frastagliata, la produzione dell'ensemble si rivela ricca di motivi di interesse, organizzata com'è attorno a un'idea di allucinata "freakedelia" rock-prog-jazz-avanguardista alla quale per lungo tempo venivano accoppiati i testi (in ceco) del poeta/filosofo Egon Bondy, altra figura-cardine della controcultura locale; a spiccarvi per più ragioni è questo esordio pubblicato dopo varie peripezie in Francia, con registrazioni casalinghe del 1973/74, il cui titolo autoironico – non senza un velo di amarezza – varrebbe da solo il prezzo del biglietto.

The Playn Jayn

Five Good Evils

(ABC, 1985)

Licenziati dalla multinazionale A&M dopo FRIDAY THE 13TH (LIVE AT THE MARQUEE) e il singolo *Juliette*, i Playn Jayn trovarono casa presso la ABC, che pubblicò subito il loro già annunciato secondo LP. Forte di due cantanti brillantemente complementari come Craig Lindsey e Mike Jones, il quintetto londinese – in organico anche il chitarrista Nick Jones, il bassista Erol Suleyman e il batterista Clive Francis – era una sorta di equivalente *British* delle band americane che nello stesso periodo portavano avanti discorsi di recupero creativo del garage, della psichedelia e del pop degli anni '60: un corrispettivo di alto livello, abile nello sposare energia e melodia in canzoni allo stesso tempo trascinanti e ammalianti quali *Letter From The Other Side*, *I Love You Like I Love Myself* e la più morbida It *Doesn't Mean I'm Not Here*, per citare solo tre degli undici gioiellini di FIVE GOOD EVILS. Che in pochi si siano accorti delle loro qualità – diversamente da quanto accaduto anni dopo, ad esempio, con gruppi in fondo affini come Kula Shaker o Coral – grida vendetta, così come lo grida il fatto che la produzione del quintetto – esigua: questo disco fu il suo canto del cigno – non sia mai stata resa disponibile in CD, né su Spotify.

John Prine

John Prine

(Atlantic, 1971)

Per essere uno che dei diciotto lavori in studio pubblicati dopo questo è riuscito a piazzarne solo uno nei Top 100 di "Billboard" (COMMON SENSE, nel 1975; peraltro uno dei meno apprezzati dai suoi estimatori), John Prine si è tolto parecchie soddisfazioni. Di morali soprattutto in un secolo nuovo che, oltre all'introduzione nel 2003 nella "Nashville Songwriters Hall Of Fame", lo ha visto collezionare due Grammy e quattro vittorie agli "Americana Music Honors & Awards". Di monetarie sin dai lontani anni '70 che inaugurava con questo meraviglioso debutto, ignorato appunto dalle classifiche ma in compenso apprezzatissimo da colleghi in cerca di brani da far loro (d'altro canto: alla Atlantic era approdato su raccomandazione di Kris Kristofferson). Se lui di hit in prima persona non ne ha mai avute, a elencare chi lo ha coverizzato non basterebbero un paio di colonne di questo volume e basti allora citare un paio di nomi ovvi (Johnny Cash e Bonnie Raitt) e un paio molto meno (Bette Midler e Paul Westerberg). JOHN PRINE contiene alcune delle sue composizioni classiche e fra esse due fra le più memorabili di tutte: l'agrodolcissima *Donald And Lydia* e la sconvolgente *Sam Stone*, ritratto visto con gli occhi del figlio di un reduce dal Vietnam precipitato negli abissi della tossicodipendenza.

The Prisoners

In From The Cold

(Countdown, 1986)

Prima di raccogliere scampoli di fama e qualche soldo declinando musica insieme più rivolta al jazz e più danzereccia, James Taylor presta a lungo il suo Hammond agli eternamente votati all'insuccesso (a riascoltarli si stenta a crederci) Prisoners, che finiscono così per venire ricordati come il suo gruppo prima del Quartet. Razione doppia di sfiga dunque per Graham Day, che dei reclusi era il capobanda e il principale autore, e anzi tripla, addirittura quadrupla se si considera che pure il suo gruppo successivo, i Prime Movers, resterà una faccenda di culto, né gli andrà meglio quando proverà a giocarsi la carta della carriera solistica. Arduo scegliere fra i quattro album editi dai Nostri negli '80. Abbiamo alla fine optato per quello che fu il congedo. A dispetto di una produzione forse eccessivamente pulita, IN FROM THE COLD espone al meglio le qualità di un complesso che trasportava la Graham Bond Organization e lo Spencer Davis Group nel dopo-punk con grinta e stile degni della migliore tradizione mod. Il Paul Weller dei Jam sarebbe stato orgoglioso di avere scritto molte di queste canzoni e più di tutte *The More That I Teach You*. State sicuri che, l'avesse firmata lui, le classifiche non l'avrebbero ignorata.

Punishment Of Luxury

Laughing Academy

(United Artists, 1979)

A molti, l'espressione "progressive-punk" sembrerà il più stravagante degli ossimori. Eppure, questo quartetto di Newcastle non solo allestiva concerti filo-teatrali ricchi di travestimenti, ma suonava anche una musica nella quale la grinta e l'urgenza tipiche del punk trovavano sfogo in canzoni dalle strutture ben poco lineari sul piano ritmico e melodico, oltre che aperte a soluzioni di arrangiamento (tastiere elettroniche, percussioni, stranissimi cori) ben poco in linea con quanto era in voga dell'epoca; nessuno stupore, insomma, che qualcuno li abbia definiti acutamente "un incrocio tra i Roxy Music e i primi XTC in stato di ebbrezza alcolica". Durarono poco, i Punishment Of Luxury: solo quest'album, al quale fecero peraltro da corollario ben cinque singoli e un mini-LP. I suoi dieci episodi, imprevedibili e frizzanti benché un po' autocompiaciuti, mettono n evidenza i segni inequivocabili di una creatività vivace e priva di steccati di stile, in grado di esprimersi anche in testi certo eccentrici ma comunque sviluppati con fantasia e perizia: basti pensare al delirio di ispirazione biblica della notevole *Babalon*, all'incubo psicotico della non meno incisiva *Obsession*, alle allegorie di *British Baboon*.

Pylon

Gyrate

(DB, 1980)

Questione di tempi non ancora maturi, il fatto che i Pylon (da Athens, Georgia) passassero inosservati. Rispetto ai concittadini e amici B-52's, il loro peculiare funk-wave era meno immediato, ma avrebbe esercitato un'influenza profonda sui decenni a venire: sarà il revival post-punk dei 2000 a rivelare quanto fosse all'epoca moderno lo stile nel quale confluivano la chitarra spigolosa di Randy Bewley (deceduto nel 2009), i ritmi precisi e minimali di Michael Lachowski (basso) e Curtis Crowe (batteria) e il canto stranito di Vanessa Briscoe: ricetta perfezionata in un debutto che unisce le intuizioni di Gang Of Four e Au Pairs all'obliqua ballabilità dei B-52's e a melodie nervose dal gusto unico. Pubblicato il pregevole CHOMP, i Pylon si salutavano a fine 1983, poco prima che Athens salisse agli onori delle cronache grazie ai fan dichiarati R.E.M.; galantuomini, costoro li persuadevano a riformarsi nel 1988 ma, dopo un triennio e il discreto CHAIN, i giochi si chiudevano in via definitiva, rimpatriate occasionali a parte. A fine anni 2000 gli LCD Soundsystem si sdebiteranno a nome delle nuove generazioni, ristampando sul loro marchio DFA un catalogo nel frattempo diventato materia per collezionisti.

Q65

Revolution

(Decca, 1966)

Nell'Europa continentale della seconda metà dei '60 due sole scene sono sufficientemente valide – per affollamento, livello medio, apici – da potere venire considerate a posteriori delle propaggini del Regno Unito. Sarà un caso se si sviluppano in paesi in cui l'inglese è di fatto la seconda lingua? Senza che quasi lo si venga a sapere altrove (ci vorranno vent'anni perché vengano riscoperte) si producono buone e anche ottime cose in Svezia e soprattutto in Olanda. Autentici fuoriclasse in un campionato che vanta altre compagini – Outsiders, Group 1850 e Cuby & The Blizzards, per citarne alcune – di ragguardevole livello, i Q65 erano come una versione più selvatica ed esplosiva dei primi Pretty Things, a loro volta sorta di Rolling Stones decisamente incattiviti. Immaginate e anzi no: verificate subito procurandovi questo album, il debutto a 33 giri dei ragazzi, preferibilmente nella prima versione in CD (sempre Decca, 1988) che ai dodici brani del programma originale aggiunge sei essenziali bonus e più essenziali delle altre l'incantato folk-rock *World Of Birds*, una *I Despise You* di formidabile malevolenza e lo scodinzolante r'n'b *You're The Victor*. Favolosi addendi a un disco colossale, dal lamento di *The Life I Live* al Willie Dixon pazzamente dilatato (mai così acido; dopo quello sulfureo di *Spoonful*) di *Bring It On Home*.

Raspberries

Side 3

(Capitol, 1973)

Assieme a Big Star e Badfinger, i Raspberries sono stati probabilmente nei primi anni ‘70 i maggiori responsabili della nascita di quel genere/non-genere che il giornalista e discografico Greg Shaw definirà tempo dopo power pop. Come i Badfinger sono stati baciati dal successo in tempo reale, nonostante fossero fuori moda sia musicalmente (inguaribili nostalgici della British Invasion e dei Beach Boys in pieno dominio di progressive, hard rock e cantautori) che esteticamente (gli impresentabili panciotti e le permanenti da latin lover di periferia erano in realtà in anticipo sull’estetica da *La febbre del sabato sera*). Racchiuso in un’originale copertina a forma di cesto di lamponi (ovviamente), SIDE 3 è – come lascia intendere il titolo – il terzo dei quattro album della band dell’Ohio è forse quello in cui la tendenza alla svenevolezza del leader Eric Carmen viene tenuta più a freno. Il riff che apre *Tonight* è purissimo The Who 1965, come del resto quello del loro successo di due anni prima *Go All The Way, Makin’ It Easy* trasporta il glam sul Merseyside, *Ecstasy* ha uno stacco di chitarre che lo rende uno dei vertici assoluti del power pop. Tutto il potere al pop, insomma.

The Real Kids

The Real Kids

(Red Star, 1977)

Quando pubblicarono questo loro primo album per la stessa etichetta newyorkese che aveva apposto il suo marchio sul debutto dei Suicide, i Real Kids si trovarono classificati automaticamente come punk. Non del tutto fuori luogo, dato che il gruppo bostoniano guidato dal cantante, chitarrista e *songwriter* John Felice – un passato nei Modern Lovers di Jonathan Richman, del quale era amico – vantava energia e grinta da vendere convogliati in un sound spigoloso e sferragliante, ma in contrasto con il look ostentato con fierezza in copertina, che fa pensare a una versione più pulita e Sixties degli MC5 (ma i capelli a caschetto, non va dimenticato, li portavano pure i Ramones). Lo stile del quartetto era però un travolgente power pop (con l'accento sul "power") in cui si intrecciavano rock'n'roll anni '50, garage-punk e rock britannico dei Sixties: una ricetta in assoluto derivativa ma cucinata talmente bene da risultare alla fine influente. Della manciata di dischi realizzati dalla band in una carriera che, seppure a singhiozzo, è arrivata a oggi, l'irrinunciabile è questo: per freschezza e qualità globale di scrittura, oltre che per la presenza dell'inno – purtroppo solo di culto – *All Kindsa Girls*.

The Reds

The Reds

(A&M, 1979)

Per procurare ai Reds un contratto con la A&M bastarono due ottimi 45 giri di pur precaria diffusione, l'appoggio della stampa underground e il clima favorevole a tutto ciò che proveniva dal giro della cosiddetta new wave. L'accordo di brevissima durata con la major fruttò un 10"EP assemblato attorno a una vigorosa cover di *Break On Through* dei Doors e, pochi mesi prima, questo splendido album dove i quattro di Philadelphia – chitarra/voce, tastiere, basso, batteria – avevano messo in fila nove brani (quasi) equamente divisi tra rock aspri e taglienti e ballate cariche di vellutata tensione; *Victims*, *Whatcha' Doin' To Me* (tra i primi), *Joey* e *Self Reduction* (tra le seconde) sono i più scintillanti esempi di un suono che partendo dai Sixties, dal glam e dal punk andava alla ricerca di strade personali, aiutato nella problematica impresa dal canto di Rick Shaffer (un Robert Smith più acido e perverso?) e da una verve compositiva senza paraocchi. Una volta tornata nell'ombra, la band ha realizzato altri dischi di pregevole caratura, dei quali si sono comunque accorti in pochi; nessuno, però, bello come questo esordio, al quale la cecità del mondo discografico ha finora negato l'onore della ristampa in CD o vinile.

Red Temple Spirits

Dancing To Restore An Eclipsed Moon

(Nate Starkman & Son, 1988)

Scena interamente di culto, quella sviluppatasi negli ’80 attorno ai capiscuola Savage Republic nell’underground di Los Angeles. La si definiva “trance rock” e non c’era in effetti termine migliore per classificare il plotoncino di band – altri nomi-chiave: 17 Pygmies, Party Boys, Drowning Pool, Shiva Burlesque – che si impegnavano ciascuna alla sua maniera in intriganti operazioni di amalgama tra post-punk, psichedelia e sperimentazione minimalista/rumorista basati su ritmi ipnotici, atmosfere misteriose, melodie stranianti, voci ieratiche. Nel complesso più rock della media, i Red Temple Spirits del cantante William Faircloth e del chitarrista Dallas Taylor – con loro, Dino Paredes al basso e Scott McPearson alla batteria – davano vita a una sorta di dark lisergico ben documentato dai due album editi nell’arco di altrettanti anni; scegliere l’uno o l’altro è questione di lana caprina, ma all’epoca questo esordio fu più folgorante del secondo capitolo IF TOMORROW I WERE LEAVIN’ FOR LHASA, I WOULDN’T STAY A MINUTE MORE; in scaletta, anche una cover piuttosto fedele all’originale di *The Nile Song* dei Pink Floyd, volta probabilmente a suggerire una possibile influenza – ideale, più che stilistica – alla quale magari non si penserebbe di primo acchito.

Terry Reid

River

(Atlantic, 1973)

Nell'epopea rock, l'inglese Terry Reid è "famoso" quasi solo per una ragione: rifiutò il ruolo di *frontman* dei futuri Led Zeppelin (peraltro suggerendo a Jimmy Page di rivolgersi a Robert Plant) e più avanti, sembra, dei Deep Purple. Un artista così convinto delle proprie capacità avrebbe dovuto essere premiato dalla sorte, e invece no: la sua scarna discografia – cinque album di studio tra il 1968 e il 1978 e dopo soltanto un altro, nel 1991 – è rimasta un culto per pochi intimi, a dispetto di un alto valore medio che sale notevolmente nel terzo e nel quarto, questo e SEED OF MEMORY del 1976. Composto da sette tracce tutte autografe, quattro delle quali impreziosite dal contributo del grande David Lindley, RIVER esalta l'abilità del musicista, allora ventitreenne, nel destreggiarsi con personalità e carisma tra corpose sonorità elettriche e più aggraziate fantasie acustiche, dando vita a un rock-blues-folk-soul insaporito da qualche spezia esotica e jazzy. Un sound perfetto per quegli anni, sviluppato in canzoni ottimamente scritte e marchiate da una voce assieme carezzevole e sanguigna, che avrebbe dovuto fare di Reid una stella (ne aveva persino *le physique du rôle*); perché ciò non sia accaduto rimane un beato mistero.

Emitt Rhodes

Emitt Rhodes

(Dunhill/ABC, 1970)

Per spiegare questo misconosciuto genio del pop basterebbe il titolo del documentario che il regista italiano Cosimo Messeri ha girato su di lui nel 2009: *The One Man Beatles*. I Fab Four in un solo individuo e non è un'esagerazione: in possesso di un enorme talento, all'esordio da solista il giovane era ormai un consumato frequentatore di palchi e sale di incisione. Originario dell'Illinois ma trasferitosi prestissimo in California, classe 1950, l'adolescente Rhodes milita nei Palace Guard ma è con il folk-pop barocco dei Merry-Go-Round che assaggia il successo. Quando nel 1969 questi si dividono, costruisce uno studio nel garage dei genitori e in perfetta solitudine scolpisce questo gioiello che mette insieme WHITE ALBUM e SGT. PEPPER'S, anticipi di Big Star e ballate incantate e incantevoli. Il disco entra nei Top 30 di "Billboard", la Dunhill pensa di aver trovato una gallina dalle uova d'oro e impone l'assurdo obbligo di un LP ogni sei mesi. Rhodes risponde consegnando due lavori – MIRROR nel 1971, lo splendido FAREWELL TO PARADISE due anni dopo – con i suoi tempi e l'etichetta intenta causa. Lui sparisce e, pur seguitando a scrivere e registrare, non senza ulteriori traversie tornerà a farsi vivo discograficamente solo nel 2016 con RAINBOW ENDS.

Zachary Richard

Bayou des mystères

(Kébec-Disc, 1976)

Vale una banalità per dire del primo decennio abbondante di carriera di Zachary Richard: *nemo propheta in patria*. Ansioso di fare riscoprire ai conterranei della Louisiana le sue e loro radici francesi recuperando lingua e costumi musicali della prima ondata migratoria, il nostro uomo viene guardato con diffidenza dall'ultraconservatrice scena cajun e del tutto ignorato da quella rock. È al contrario assai apprezzato nel Canada francofono che vagheggia l'indipendenza, dove trova subito contratti discografici (prima per la piccola Kébec; quindi per la CBS) e popolarità diffusa, e nella stessa Francia. Si toglierà insomma belle soddisfazioni nei dodici anni che ci vorranno perché un'etichetta statunitense lo ingaggi. BAYOU DES MYSTÈRES ha la freschezza giovane dell'esordio che è e la fragranza di uno ieri fuori dal tempo, tipica di una tradizione che rivisita con piglio antipodico rispetto ai tristi curatori di musei. Musica da ballo alla fin fine e davvero scatenata, densa di fisarmoniche spumeggianti, archi campestri e chitarre iniettate di blues. A parte quando gli strumenti tacciono e le sole voci dipingono crepuscoli di malinconia infinita.

Rikki And The Last Days Of Earth

4 Minute Warning

(DJM, 1978)

A guardarlo nella foto del retrocopertina di questo suo album con gli "Ultimi giorni della Terra" (un secondo, ancor più oscuro, uscirà a suo nome qualche anno dopo), Rikki Sylvan – all'anagrafe, Nicholas Condron – non ispira grande fiducia: giubbotto di cuoio indossato a pelle e aperto a mostrare una catenazza alla Califano con tanto di crocifisso, mani appena fuori dalle tasche, sguardo da duro tra lo scazzato e lo sballato. Eppure, lui è l'autore di *Aleister Crowley*, *Amsterdam*, *Twilight Jack*, *Loaded* e della straordinaria *City Of The Damned*, brani dove l'aggressività e le ruvidezze del punk settantasettino sposano lo spirito di ricerca della neonata new wave in uno stile non privo di attinenze con quelli degli Ultravox! di John Foxx o dei primi Roxy Music… ma più enfatico, più *esagerato*, più kitsch. Melodramma punk? Arduo trovare un'etichetta più azzeccata per canzoni così teatrali nei loro complessi intrecci di ritmi, chitarre e synth, oltre che nella voce protesa verso la solennità di Sylvan. Comunque, un disco bizzarro anche per quei giorni pieni di stravaganze, che non prevede mezze misure nemmeno in un'incisione strana, apparentemente squilibrata; dal primo ascolto, potrà essere solo amore o sbalordimento misto a raccapriccio.

Jim Ringer

Tramps & Hawkers

(Philo, 1977)

Sul davanti di copertina di TRAMPS & HAWKERS Jim Ringer ha faccia rude da bovaro e sul retro uno scatto immortala un paio di stivali scalcagnati. Le apparenze ingannano: un animo di poeta albergava dietro fattezze volgari e TRAMPS & HAWKERS è uno dei classici assoluti della canzone d'autore americana, versante country. Nato da famiglia già povera ulteriormente rovinata dalla Grande Depressione, Ringer non ebbe una vita facile e poco più che ragazzo conobbe pure, per tre anni, le patrie galere. Condusse poi a lungo un'esistenza raminga, viaggiando su treni merci da un lavoro miserevole a un altro, e di tutti i posti possibili scelse la Berkeley hippie per diventare nel 1969, già trentatreenne, musicista professionista. L'esordio discografico arriverà nel 1972 e per qualche tempo la fama sembrerà corteggiarlo, ma non si andrà mai oltre il culto e quando, esattamente vent'anni dopo e ancora giovane, partirà per i verdi pascoli in pochi se ne accorgeranno. Ma voi cercate questo TRAMPS & HAWKERS (mai ristampato, ma vi costerà lo stesso due spicci; bellissimo anche ANY OLD WIND THAT BLOWS) e vedrete se non vi stracceranno il cuore la *Rachel* che Ringer amò in gioventù, l'orchestrina mariachi di *(That Happens Every Day) In Tijuana*, la ragazza stonata di *She Sang Hymns Out Of Tune*.

Rodriguez

Cold Fact

(Sussex, 1970)

Pochi dischi hanno una storia singolare quanto questo che fu, nel 1970, il primo di due soli LP di un ventottenne ispano-americano di Detroit. Pochi dischi sottratti alle dispute fra collezionisti dacché l'industria delle ristampe prese piede a metà '80 sono stati capaci di suscitare altrettanto scalpore. Nessuno come questo di riscrivere la Storia. Collezione di canzoni fenomenali: da una *Sugar Man* dritta da FOREVER CHANGES a una *Crucify Your Mind* fra Bob Dylan e Van Morrison, da una *Forget It* che affidata a James Taylor avrebbe venduto milioni di copie a una *I Wonder* che avrebbe potuto scrivere Fred Neil, gli fosse venuta voglia di una seconda *Everybody's Talkin'*. Altrove: Ed Hazel che si unisce ai Love (*Only Good For Conversation*); di nuovo Dylan che stavolta si traveste da Nick Drake (*Inner City Blues*); Terry Callier che si rituffa nelle strade del Village (*Jane S. Piddy*). Una scoperta di Dennis Coffey, Rodriguez pubblicava l'anno dopo e sempre nell'indifferenza generale COMING FROM REALITY, per poi abbandonare le scene. Tornerà a calcarle a fine '90 e in Sudafrica, dove nel frattempo era diventato – senza saperlo! – un idolo di massa considerato alla stregua dei più grandi del rock d'ogni tempo. Dopo l'uscita nel 2012 del documentario *Searching For Sugar Man*, il resto del mondo si è accodato.

Paul Roland

Danse Macabre

(Bam Caruso, 1987)

Inglese classe 1959, Paul Roland è decisamente un artista fuori dall'ordinario, con molti interessi extramusicali (è giornalista e scrittore, nonché ricercatore nel campo del misticismo e dell'occultismo). Come cantante, chitarrista e *songwriter* pubblica dischi dal 1979 non divergendo mai in modo sostanziale – le sfumature cambiano, quelle sì – da una formula particolarissima: uno psycho-glam-folk-pop-rock immerso in atmosfere tenebrose e fortemente caratterizzato da un canto vagamente alla Syd Barrett, oltre che da testi ispirati dall'immaginario storico e horror/fantastico. Al di là del livello mai scadente dei tanti lavori successivi, il meglio è nella fase iniziale, della quale DANSE MACABRE fu la prima testimonianza estesa – non contando l'album uscito nel 1980 a nome Midnight Rags – dopo una lunga serie di singoli/EP e il mini BURNT ORCHIDS. Vi sfilano undici brani elettroacustici (chitarra, basso e batteria, ma anche tastiere e tanti strumenti ad arco) di surreale, suggestiva e un po' straniante bellezza quali l'accattivante singolo *Gabrielle*, la bella cover di *Matilda Mother* dei Pink Floyd e altri gioiellini con titoli esplicativi dei temi in essi trattati: *Witchfinder General*, *Madame Guillotine*, *The Hanging Judge*, *Buccaneers*, *In The Opium Den*.

The Serpent Power

The Serpent Power

(Vanguard, 1967)

Quasi immancabilmente nelle rare occasioni in cui capita di leggere dei californiani Serpent Power e di questo esordio che (tolta una raccolta di improvvisazioni recuperate nel 2007 nell'ostico OUROBOUROS) costituisce l'intero loro lascito discografico, li si vede avvicinati ai Doors. In realtà non c'è che un brano che giustifica l'accostamento, sebbene con i suoi oltre tredici minuti, che costituiscono un abbondante terzo di programma, e una strategica collocazione a suggello dovesse essere in tutta evidenza "il" cavallo di battaglia del sestetto. L'assonanza con la coeva *The End* non sta solo nel titolo, *Endless Tunnel*, bensì in uno svolgimento che evoca il raga ma facendolo arabo, fuga per un'acidissima tangente di Farfisa e banjo a cinque corde provettamente maneggiato dall'ospite Jean Paul Pickens. Un gioiello di sperimentazione a ben sentire rigorosa. Il resto è spumeggiare di folk e ipnosi di blues, con un accenno di spezie garage a insaporire e due pezzi in particolare ad avvinghiarsi alla memoria: uno dei più squisiti apocrifi Jefferson Airplane di sempre (ma ricordiamoci: sono contemporanei), la soffice *Flying Away*; un poppetto fantastico, *Up And Down*, che non ci si crede che non sia stato un grande successo.

Judee Sill

Judee Sill

(Asylum, 1971)

Cantava De Andrè che i diamanti sono sterili e dal letame nascono i fiori. Un concetto simile esprimeva Judee Sill in un'intervista del 1972: "È nel fango che cresce il loto". Poteva dirlo con cognizione di causa la ventisettenne cantautrice californiana, avendo trascorso la vita intera rivoltandosi con il corpo metaforicamente nel primo – *bad girl* se mai ve n'è stata una nel rock: nella sua fedina penale detenzione di sostanze, spaccio, prostituzione, truffe, rapine a mano armata – nel mentre l'anima anelava a una bellezza assoluta. Di lì a sette anni sarà cenere disciolta nel Pacifico, probabilmente suicida, indimenticabile per quanti l'avevano incrociata nel breve cammino terreno e già dimenticata da un'industria discografica che aveva scommesso su di lei come su una nuova Joni Mitchell dopo che i Turtles avevano portato in classifica *Lady-O*. In prima persona Judee nelle graduatorie di vendita non entrò mai, neppure quando andò in tour con i CS&N all'apice della fama e suoi grandi ammiratori. Relegata a segreto iniziatico dalla trentennale irreperibilità dei suoi due soli album (dopo questo HEART FOOD, del 1973), Judee Sill è riemersa dalle nebbie del tempo seguendo percorsi quanto mai tortuosi. Da allora in molti la considerano sorta di contraltare al femminile di Nick Drake. Solo, dalla vita infinitamente più drammatica.

Alexander Spence

Oar

(Columbia, 1969)

Uno e trino, il canadese Alexander “Skip” Spence: presente nell’embrione dei Quicksilver Messenger Service; batterista originale (da chitarrista e cantante, senza avere toccato in precedenza un tamburo) dei Jefferson Airplane, che lo cacceranno dopo l’LP d’esordio; elemento attorno al quale si raccolgono i Moby Grape. È con loro che nel 1968 incappa ventiduenne in un bruttissimo trip lisergico a New York minacciando il produttore David Rubinson con un’ascia. Rinchiuso per sei mesi in una clinica psichiatrica, ne esce indossando la camicia di forza e, chitarra a tracolla, arriva in motocicletta agli studi Columbia di Nashville, dove registra un unico album che è l’articolo meno venduto dell’etichetta; ciò non stupisce, considerando l’estrema singolarità di un folk *altro* che procede a passo sbilenco verso blues e country mentre una voce dolente dipana melodie a rilascio lento ma inarrestabile. Musica “a sé” come poche altre, quella racchiusa nel cupo e spartano OAR; musica che riflette un’anima ridotta in frammenti, più che *espansa* come imporrebbe la psichedelia. Un’anima che da lì in poi svanirà in un silenzio quasi totale per spegnersi nell’aprile 1999 a causa di un tumore ai polmoni.

Sun Dial

Other Way Out

(Tangerine, 1990)

Gary Ramon, l'uomo dietro la sigla Sun Dial, viene da Walthamstow, lo stesso quartiere londinese nel quale è cresciuto un altro cane sciolto della (neo) psichedelia inglese, Nick Saloman alias Bevis Frond. I due si conoscono e si stimano e in effetti le similitudini sono parecchie. Anche Ramon è un cultore della fiamma lisergica, un collezionista trasformatosi quasi per necessità ("nessuno suona più il rock che mi piace? allora lo faccio io!") in artista "psych", e soprattutto un chitarrista sopraffino. OTHER WAY OUT, esordio discografico del progetto (in precedenza c'era stato quello denominato Modern Art), rappresentò un piccolo caso tra gli appassionati di rock acido dei primi '90, ritagliandosi un posto negli annali del genere con il suo fascinoso incrocio di Jimi Hendrix e Rain Parade (si ascolti il trip da indigestione di LSD di *Exploding In Your Mind*). L'influenza più evidente nel brano che apre l'album, e ne costituisce il pezzo forte, è tuttavia quella dei Pink Floyd: con il suo gioco di chitarre languide e tastiere ipnotiche dai tratti quasi orientaleggianti, *Plains Of Nazca* potrebbe tranquillamente essere scambiata per uno scarto (pregevole) da SAUCERFUL OF SECRETS o UMMAGUMMA.

Sunnyboys

Sunnyboys

(Mushroom, 1981)

Sono in pochini a ricordare i Sunnyboys, tanto nella natìa Australia (dove pure ottennero discreto successo), quanto in Europa, a dispetto dell'appoggio di un'etichetta bene inserita come la francese Closer. Eppure, il loro era un suono classico e quindi sempre attuale: un trascinante mix di power pop di scuola Sixties, reso all'occorrenza più grintoso e compatto dall'influenza dei conterranei Radio Birdman e contraddistinto dalla splendida voce (e dal brillante *songwriting*) di Jeremy Oxley, all'epoca degli esordi neppure ventenne. Dei primi tre album del quartetto di Sydney, i migliori di una carriera protrattasi in modo irregolare fino agli inizi dei '90, l'omonimo, fortunato esordio (50 000 copie vendute in patria) è preferibile ai pur eccellenti INDIVIDUALS e GET SOME FUN per via dell'approccio più ruspante, non ancora sgrezzato dalla maturità. Interamente fondata sullo straordinario equilibrio tra energia, freschezza e irresistibili melodie, la scaletta di SUNNYBOYS offre solo gemme: fra tutte, senza nulla voler togliere alle più robuste *I Can't Talk To You* e *Tunnel Of Love*, la più scintillante è *Alone With You*, quattro minuti di fascinose fantasie di chitarra, ritmi frizzanti, voce aggraziata e incantevoli coretti.

Swell Maps

…In “Jane From Occupied Europe”

(Rough Trade, 1980)

Un complementare dualismo tra la rivisitazione della classicità rock e un istintivo avanguardismo: si spiega così la natura eccentrica degli Swell Maps, anticipatori del “lo-fi” anni ’90 adorati da Pavement e Sonic Youth. Dal 1972 il gruppo britannico ruota attorno ai fratelli Godfrey (Adrian, in arte Nikki Sudden: fan di Rolling Stones e T.Rex; Kevin, ribattezzatosi Epic Soundtracks in onore ai Can) ma è grazie all’etica D.I.Y. del punk che supera la fase amatoriale. Con alcuni amici d’infanzia, dal 1977 i due iniziano a pubblicare singoli che compensano l’esecuzione approssimativa con una creatività senza freni e nel 1979 l’esordio A TRIP TO MARINEVILLE assembla krautrock, rumorismo e canzoni di sbilenca efficacia. La band è però sull’orlo del caos e prima della separazione JANE FROM OCCUPIED EUROPE cattura la crisi e insieme le risponde mettendo a fuoco la sperimentazione tra elettronica rustica, oscure cavalcate chitarristiche, ipotesi di Magazine in versione garage, avvisaglie post-rock. Di assoluto interesse le successive carriere di Sudden (non più tra noi dal 2006) sia da solo che nei Jacobites, e del fratello (scomparso nel 1997), all’insegna di un rock d’autore romantico ed emozionante.

Television Personalities

…And Don’t The Kids Just Love It

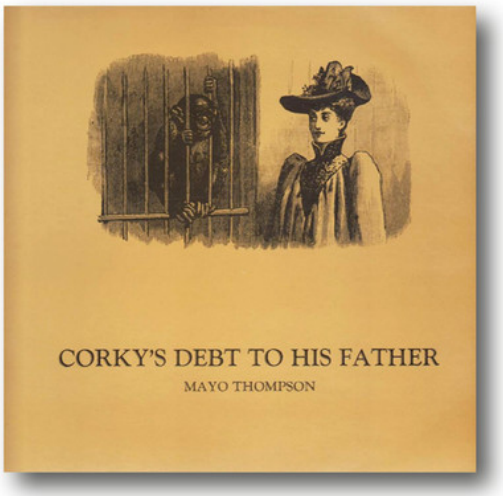
(Rough Trade, 1981)

Autoironico ma elegante come solo gli inglesi sanno essere, nel 1982 Dan Treacy intitolava il terzo LP della sua band con un beffardo “potevano essere più grandi dei Beatles”; a breve si sarebbe ritrovato senza contratto e con pochi spiccioli in tasca a scomparire e riapparire continuamente dalle scene lungo una via di alti e bassi esistenziali. La sfortuna ciclica è in definitiva l’unica “imperfezione” di chi con squisiti *pastiche* di psichedelia, new wave e pop in bassa fedeltà ha sbozzato l’anello di congiunzione tra il post-punk e l’indie chitarristico di metà anni ‘80. Anche il sarcasmo rappresenta per Treacy una costante, poiché era prendendo in giro i(l) punk che dopo alcuni singoli per svariate denominazioni i Television Personalities esordivano nel 1978 con l’EP *Where’s Bill Grundy Now?*. Ottenute le lodi di John Peel e stabilizzati un poco i ranghi, pubblicavano il primo di una lunga serie di dischi dove un acid-pop “deviato” e rafforzato da citazioni sonore/testuali tra l’umoristico e l’affettuoso trasforma l’approssimazione tecnica in un persuasivo manifesto estetico. Qui la canzone capolavoro del gruppo, una *I Know Where Syd Barrett Lives* intrisa di naïveté insieme svagata e stridente.

Mayo Thompson

Corky's Debt To His Father

(Texas Revolution, 1970)



Classe 1944 e di Houston, Mayo Thompson comincia a inscenare la sua "rivoluzione texana" con i Red Krayola, titolari dei due articoli più rilevanti, 13th Floor Elevators a parte, del catalogo International Artists. Passa alla storia il debutto, THE PARABLE OF ARABLE LAND (1967), collezione di improvvisazioni prevalentemente percussionistiche dalle quali ogni tanto emerge qualcosa che può più o meno essere detto una canzone, classificato per convenzione alla voce "psichedelia" ma in realtà uno dei primi esempi di rumorismo. È infinitamente più ascoltabile, per quanto anch'esso faccenda discretamente aliena pur in un'epoca in cui nel rock era un susseguirsi di rivoluzioni, il successivo (1968) GOD BLESS THE RED KRAYOLA AND ALL WHO SAIL WITH IT. In seguito Thompson scioglie la band (riesumerà la sigla in epoca new wave, mantenendola attiva fino agli anni del post-rock, di cui si vedrà riconoscere fra i precursori) e mette insieme questo coacervo di blues lunare e filastrocche arcane, musichette circensi prossime a Van Dyke Parks, sghembo pop con retrogusto folk e quant'altro (*Venus In The Morning* sono i Velvet Underground in versione blues; *Worried Worried* lo sono in versione r'n'b). Disco apparentemente di grande semplicità, eppure capace di suonare perennemente nuovo, ascolto dopo ascolto, dopo ascolto.

Trees

On The Shore

(CBS, 1970)

Aggregatisi nel 1969 a Norwich, i Trees pubblicarono due LP in meno di un anno per la major CBS – prima THE GARDEN OF JANE DELAWNEY, poi questo – e, visto l'insuccesso, scomparvero di lì a pochissimo dalle scene. Più che la personalità della formula, abbastanza tipica per il panorama britannico di quel periodo (progressive-folk con spruzzatine acide e voce femminile), a colpire è la sua brillantissima, affascinante applicazione, che in quest'album – nel quale, proprio come nel debutto, si alternano riletture di brani tradizionali ed episodi autografi – vibra di appassionata malinconia ed estatica vivacità in tutte le sue dieci tracce. Forte di melodie seducenti – è incredibile come Celia Humphris, la bravissima cantante, non sia diventata una stella – spesso in perfetta unione con l'energia rock della sezione ritmica e della grintosa chitarra elettrica, ON THE SHORE ha tra i suoi picchi una cover trasfigurata della classica *Geordie*, tanto magica da indurre i Gnarls Barkley a campionarla in ST. ELSEWHERE; anche se non è stato in alcun modo influente, merita senza dubbio la qualifica di capolavoro, a partire dalla splendida copertina – assieme fiabesca e inquietante – firmata dal solito studio Hipgnosis.

Twink

Think Pink

(Polydor, 1970)

Venticinquenne quando concepì THINK PINK, il batterista e cantante John Charles "Twink" Alder aveva già suonato con Fairies, Pretty Things e Tomorrow; un gran bel curriculum che nei decenni seguenti si sarebbe arricchito di ulteriori esperienze con – per citare le più significative – i Pink Fairies, i riuniti Magic Muscle, i Plasticland, Bevis Frond e gli italiani Technicolour Dream. Costituito in massima parte di brani autografi e realizzato con la produzione di Mick Farren dei Deviants e dei contributi di Steve Peregrin Took dei Tyrannosaurus Rex e di altri illustri esponenti dell'underground britannico dell'epoca, questo esordio in proprio è una torbida e acidissima fantasmagoria di rock *free form* rumoroso, spigoloso e all'occorrenza eccentrico, che spazia da litanie rarefatte e raggelanti (*The Coming Of The Other One*) a inni compatti e convulsi (*Ten Thousand Words In A Cardboard Box*), da intermezzi estatici (la breve *Dawn Of Magic*) a fantasie lisergiche (*Suicide*), fino ad autentici deliri freak (*Three Little Piggies*). Legittimo ritenere che il risultato sia un po' dispersivo, ma la sua brillantezza fuori di testa rimane abbagliante e giustifica la devozione della quale da quasi mezzo secolo il disco è oggetto tra gli appassionati di psichedelia.

Urban Verbs

Urban Verbs

(Warner Bros, 1980)

Due album per la Warner Bros, ristampati in sordina in CD solo negli anni 2000, sono ciò che resta degli Urban Verbs, quintetto della città di Washington all'epoca gratificato di qualche timida attenzione principalmente perché il cantante Roddy Frantz – co-leader assieme al chitarrista Robert Goldstein – era fratello del batterista dei Talking Heads. Il successivo EARLY DAMAGE, del 1981, non è affatto male, ma nell'esordio la formula allestita dalla band è più fresca ed energica a dispetto dell'abbondanza di trame tastieristiche. I nove brani sono tutti splendidi, con gli incalzanti *The Hungry Young Men*, *Frenzy* e *Ring Ring* a risvegliare innati istinti punk, ballate come *Tina Grey*, *Next Question* e la più ipnotica *Subways* a ricamare armonie tra il morbido e il torbido, lo schizofrenico *Luca Brasi* e il cupo *The Good Life* a imbastire intelligenti accenni di sperimentazione e *The Only One Of You* ad ammiccare al pop. Molto passionali e sanguigni, ma in parte anche fedeli alla linea "glaciale/futuribile" che andava per la maggiore in quei giorni, gli Urban Verbs sono stati tra i più brillanti interpreti americani di quel non-genere passato alla storia come new wave. Sono stati purtroppo anche sottovalutati, ma questa è un'altra storia. Triste.

Dino Valente

Dino Valente

(Epic, 1968)

Un groviglio di contraddizioni l'uomo nato nel 1943 a New York come Chester Powers e morto nel 1994 a Santa Rosa, California: un nume del folk-rock che al folk-rock non si diede mai, uno che bramava diventare una star ma rigettò sempre ogni compromesso. Musicista tanto peculiare da avere grossi problemi a relazionarsi in una situazione di gruppo e che nondimeno consumò molta della sua vicenda artistica in una band (i Quicksilver Messenger Service). Uno che in tanti ammiravano ma quasi tutti trovandolo insopportabile. L'autore di *Let's Get Together*, inno hippie concepito in prodigioso anticipo (gennaio 1964) sull'emergere della nazione hippie e che sublime incongruenza che a scriverlo fu un figlio di puttana punkoide. Ne cedeva i diritti per pochi dollari, per guadagnarsi la libertà su cauzione dopo un anno di galera per possesso di stupefacenti, e a farci i soldi saranno Jefferson Airplane e Youngbloods. Questo debutto da solista rimasto senza un seguito è un OAR meno ombroso, un THE CYCLE IS COMPLETE niente affatto etnico ma al pari ellittico nelle melodie. Resta un vago ricordo che ti costringe a tornarci su. Restano echi dell'eco che avviluppa costantemente una voce particolare, nasale e lamentosa e metallica, e con essa una chitarra che è folk, ma con l'energia del rock, ma senza propriamente essere folk-rock.

Wah!

Nah=Poo – The Art Of Bluff

(Eternal, 1981)

Cover di Nah=Poo – The Art Of Bluff

All'inizio del 1977, quando si cominciava appena a parlare di new wave, tre ragazzi di Liverpool neppure diciottenni misero su una band: Ian McCulloch cantava, Julian Cope si occupava del basso e il più giovane Pete Wylie suonava la chitarra. Troppi galletti per un pollaio: il sodalizio si sciolse in poche settimane, ma a breve i tre si sarebbero fatti notare rispettivamente alla guida degli

Echo & The Bunnymen, dei Teardrop Explodes e dei Wah! Heat (divenuti poi Wah!, Shambeko! Say Wah!, J.F. Wah, The Mighty Wah! e Wah! The Mongrel), dedicandosi ciascuno a suo modo alla declinazione di sonorità post-punk filo-psichedeliche. A differenza degli ex compagni, in una carriera documentata da una mezza dozzina di album Wyley non avrebbe raccolto che occasionali successi (il maggiore nel 1982: un n.3 UK con il singolo *The Story Of The Blues*); le sue proposte sono comunque sempre state come minimo interessanti e ogni cultore della nuova onda ama soprattutto questo primo LP, solenne sul piano dell'indole espressiva così come di un sound avvolgente e intensissimo – magniloquente ma non ampolloso o stucchevole – a base di ritmiche ipnotiche e incalzanti, tastiere gonfie, chitarre poderose/guizzanti e voce ricca di enfasi.

Jennifer Warnes

Famous Blue Raincoat

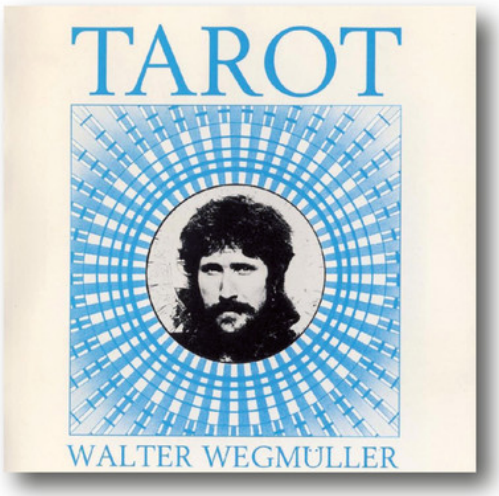
(Cypress, 1986)

Quando nel 1972 per produrre JENNIFER si scomoda nientemeno che John Cale la Warnes ha già due LP alle spalle, nessuno dei quali ha venduto granché. È un glorioso insuccesso pure il terzo e giunge allora davvero propizia la proposta di diventare corista per Leonard Cohen: sodalizio artistico e amicizia che dureranno fino alla scomparsa, nel 2016, del mentore, resistendo ai colpi più terribili: quelli della buona sorte. Lungo difatti l'elenco delle hit collezionate da Jennifer Warnes nell'ultimo quarto del XX secolo, nelle classifiche country come in quelle pop – spesso duetti tratti da colonne sonore, con Joe Cocker (il più celebre, per *Ufficiale e gentiluomo*) come con Chris Thompson o Bill Medley (il secondo numero 1 USA per la signora). Ma sarà sempre il Canadese l'uomo più vicino alle corde vocali e artistiche di colei che è la migliore interprete che le sue canzoni abbiano mai avuto. Benedice questa raccolta di sue cover con una foto sul retro di copertina e un'apparizione in *Joan Of Arc* e chissà se fu soddisfatto o intimidito da versioni che sovente pareggiano gli originali e in almeno un caso – la traccia omonima, trafitta da archi struggenti – arrivano a farsi preferire. Stellare il parco musicisti coinvolti e basti citare Van Dyke Parks, Stevie Ray Vaughan, David Lindley, Bill Payne.

Walter Wegmüller

Tarot

(Die Kosmischen Kuriere/Ohr, 1973)

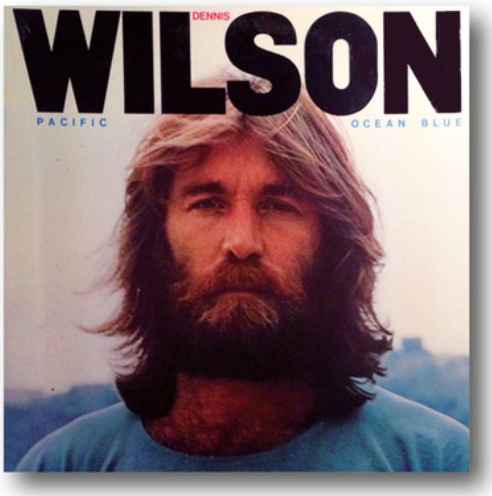


Dovendo, per quanto si somigliano, sceglierne per forza soltanto uno, a LORD KRISHNA VON GOLOKA di Sergius Golowin abbiamo preferito questo TAROT, che ne rappresenta una sorta di versione "in grande": stessi musicisti coinvolti ma qui ce n'è di più (e fra questi Manuel Göttsching, la divina chitarra degli Ash Ra Tempel); stesso afflato psichedelico ma qui i suoni sono più densi, possenti, classicamente (fra molte virgolette) rock; infine quest'album, pur'esso opera unica per colui che ne è formalmente l'intestatario e la voce narrante, un apprezzato pittore elvetico di origini zingare, è un doppio. Per il solito Julian Cope "il suono del Cosmo", niente di meno. E pure: "l'interezza del rock'n'roll in quattro facciate". Ma provate a dire che ha esagerato dopo essere riemersi da una turbinosa ora e mezza in cui il leader dei Funkadelic è Lou Reed, i Doors vanno in collisione con gli Ash Ra Tempel e Sly & The Family Stone con i Fugs, viaggiando fra Detroit e la California psichedelica. Fuori dal mondo pure la confezione, pura Leggenda, con tanto di mazzo di bellissimi tarocchi dipinti da Wegmüller accluso sia ai vinili originali che a una ristampa digitale in box della Spalax, datata 1994 e ormai ricercata e costosa quasi quanto il doppio 33 giri d'epoca.

Dennis Wilson

Pacific Ocean Blue

(Caribou, 1977)



Sulla copertina del suo unico disco, nonché prima e molto probabilmente migliore produzione solistica di uno dei Beach Boys al di fuori della casa madre, Dennis Wilson sembra molto più vecchio dei trentadue anni che aveva all'epoca. Così come sembrano poco in sintonia con il personaggio – il più selvatico e *bon vivant* dei fratelli Wilson – la densa patina di malinconia che avvolge quasi tutto l'album, la maturità sorprendente degli arrangiamenti, la stupefacente eleganza di alcune progressioni melodiche e armoniche. Furono in molti a essere spiazzati dall'altissimo livello di queste ballate "oceaniche" innervate di soul, funk e gospel. Forse tra quelli che si stupirono della riuscita di PACIFIC OCEAN BLUE ci fu persino il suo autore, talento del tutto istintivo e completamente focalizzato sull'attimo presente. La bellezza nascosta di quest'album – nient'affatto immediato e *beachboysiano* – sta proprio in questo suo essere frutto di incoscienza, dell'intenzione di voler cogliere il momento di ispirazione mettendo a nudo la propria vulnerabilità. Per poi riprendere la tavola da surf, correre in spiaggia e tornare da quelle onde tra le quali pochi anni dopo Dennis Wilson si perderà per sempre.

Wipers

Youth Of America

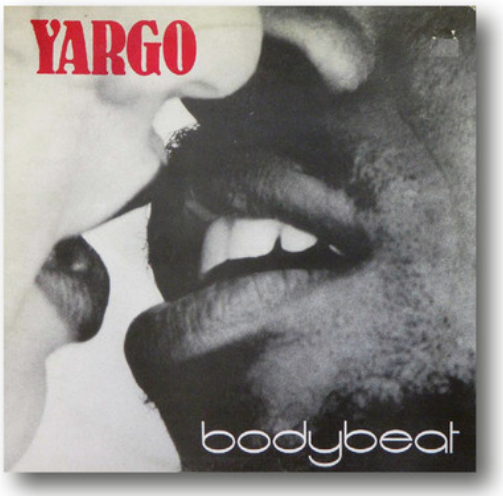
(Park Avenue, 1981)

In un'intervista concessa a "Bucketfull Of Brains" nel 1987, Greg Sage spiegava che il bizzarro nome del suo complesso, Gli Strofinacci, era dovuto a uno dei tanti lavori fatti per sbarcare il lunario. Si era trovato per un certo periodo a lavare vetri e un giorno si era sorpreso a meditare sul fatto che una superficie abrasiva è il mezzo per tramite del quale si può ottenere una purezza cristallina. Una scoperta subito applicata alla musica. Il quasi capolavoro IS THIS REAL? delinea nel 1979, in una dozzina di canzoni indimenticabili, il canone Wipers: rock'n'roll secco e trascinante, aggressivo e visionario, che si abbevera alle sorgenti della psichedelia come a quelle del punk e non ignora la new wave. Due anni dopo il capolavoro YOUTH OF AMERICA procede a qualche aggiustamento (un pianoforte fa capolino nella drammatica ballata *Taking Too Long* e in *When It's Over*) smorzando (fanno eccezione *Can This Be* e *No Fair*) l'esuberanza del primo 33 giri e prediligendo un tono più assorto, meditativo. Sette altri titoli in studio e due live ingrosseranno fino al 1999 una discografia di altissimo livello medio, ma nemmeno l'appassionata sponsorizzazione da parte di Kurt Cobain riuscirà a regalare scampoli di fama autentica a Sage. Un magnifico perdente.

Yargo

Bodybeat

(Bodybeat, 1987)



Pressoché ignorati in vita, dimenticati, mai ristampati (né questo fenomenale esordio né il successivo e parimenti magnifico COMMUNICATE, del 1989, e un LIVE! tutto di inediti del 1990): chissà se prima o poi qualcuno riscatterà gli Yargo di Basil Clarke dall'oblio e renderà giustizia a un gruppo che aprì la strada ai Soul II Soul e anticipò Madchester per un verso e Bristol per un altro, spalancando porte sul futuro nel mentre sintetizzava un secolo di musica nera. Datevi da fare allora e cercate per mercatini dell'usato o su Internet i loro tre album e innanzitutto questo. Sarete ripagati da otto canzoni per ciascuna delle quali può essere spesa la parola "capolavoro": fra la malinconia jazz con swing di *Carrying Mine* e la ninnananna quasi folk di *Bedtime For Rio*, il battito del cuore di *Bodybeat Blues*, gli Young Marble Giants che incontrano i Soul II Soul di *Lately*, una *Get There* che è un po' *Stand By Me* e un po' *Redemption Song*, la electro con tocco latino di *Help*, il marziale funk di *Cocaine*, il blues trasportato nell'era (non ancora iniziata al tempo) del trip-hop di *Another Moss Side Night*. Il più grande album di black mai prodotto in Gran Bretagna?

INDICE

A

AC/DC Let There Be Rock
A Certain Ratio To Each…
David Ackles David Ackles
Adam And The Ants Dirk Wears White Sox
Ryan Adams Gold
Adverts Crossing The Red Sea
Aerosmith Toys In The Attic
Afghan Whigs Congregation
Air Moon Safari
Damon Albarn Everyday Robots
Arthur Alexander The Greatest
Algiers The Underside Of Power
Alice In Chains Dirt
Terry Allen Lubbock (On Everything)
Alley Cats Nightmare City
Allman Brothers Band At Fillmore East
Alternative TV The Image Has Cracked
Always August Black Pyramid
Amboy Dukes The Amboy Dukes
American Music Club Mercury
Amon Düül II Yeti
Tori Amos Little Earthquakes
Laurie Anderson Big Science
…And You Will Know Us By The Trail Of Dead Source Tags & Codes
Angel Witch Angel Witch
Animal Collective Merriweather Post Pavillion
Animals The Complete
Antony & The Johnsons I Am A Bird Now
Arab Strap Philophobia
Arcade Fire Funeral
Joan Armatrading To The Limit
Arrested Development 3 Years, 5 Months And 2 Days In The Life Of
Arctic Monkeys Whatever People Say I Am, That's What I'm Not

Ash Ra Tempel Schwingungen
Asian Dub Foundation Rafi's Revenge
Associates The Affectionate Punch
Aswad Live And Direct
Athletico Spizz 80 Do A Runner
Brian Auger & The Trinity – Julie Driscoll Streetnoise
David Axelrod Song Of Innocence
Kevin Ayers Joy Of A Toy
Aztec Camera High Land, Hard Rain

B

Bad Brains Rock For Light
Bad Company Bad Company
Badfinger No Dice
Badly Drawn Boy The Hour Of Bewilderbeast
Bad Religion No Control
Erykah Badu Baduizm
Joan Baez Farewell Angelina
Hank Ballard & The Midnighters Sexy Ways: The Best Of
Band The Band, Rock Of Ages
Buju Banton 'Til Shiloh
Devendra Banhart Rejoicing In The Hands
Courtney Barnett Sometimes I Sit And Think, And Sometimes I Just Sit
Syd Barrett Barrett
Battles Mirrored
Bauhaus In The Flat Field
Beach Boys Pet Sounds, Sunflower
Beastie Boys Licensed To Ill, Ill Communication
Beatles Rubber Soul, Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band, Revolver, White Album, A Hard Day's Night
Beau Brummels Introducing The Beau Brummels
Beaver & Krause Gandharva
Beck Mellow Gold, Sea Change
Jeff Beck Truth
Bee Gees Odessa
Belle & Sebastian The Boy With The Arab Strap
Bellowhead Burlesque
BellRays Have A Little Faith
Chuck Berry Reelin' And Rockin'

Bevis Frond New River Head
B-52's The B-52's
Big Audio Dynamite This Is Big Audio Dynamite
Big Brother & The Holding Company Cheap Thrills
Big Star 3rd, #1 Record
Big Youth Screaming Target
Ryan Bingham Mescalito
Benjamin Biolay A l'origine
Andrew Bird Noble Beast
Birthday Party Junkyard
Björk Post, Vespertine
Black Angels Directions To See A Ghost
Black Crowes The Southern Harmony And Musical Companion
Black Flag Damaged, Slip It In
Black Heart Procession 2
Black Keys Rubber Factory
Black Merda Black Merda
Black Mountain In The Future
Black Rebel Motorcycle Club Howl
Black Sabbath Black Sabbath
Black Uhuru Sinsemilla
Black Widow Sacrifice
Bobby Bland The Voice
Blasters Hard Line
Bloc Party Silent Alarm
Blonde Redhead Melody Of Certain Damaged Lemons
Blondie Parallel Lines
Blood, Sweat & Tears Blood, Sweat & Tears
Bloomfield, Kooper & Stills Super Session
Blossom Toes We Are Ever So Clean
Blue Cheer Vincebus Eruptum
Blue Öyster Cult On Your Feet Or On Your Knees
Blues Magoos Psychedelic Lollipop
Blur Parklife
Boards Of Canada Geogaddi
Tommy Bolin Teaser
Graham Bond Organization There's A Bond Between Us
Bon Iver For Emma, Forever Ago
Bonnie "Prince" Billy I See A Darkness
Booker T. & The M.G.'s The Very Best Of

Boo Radleys Giant Steps
Ken Boothe Everything I Own
David Bowie The Rise And Fall Of Ziggy Stardust And The Spiders From Mars, Heroes, Blackstar
Carla Bozulich Evangelista
Billy Bragg Talking With The Taxman About Poetry
Glenn Branca The Ascension
Breeders Last Splash
Bright Eyes Lifted Or The Story Is In The Soil, Keep Your Ear To The Ground
Anne Briggs The Time Has Come
Broken Social Scene You Forgot It In People
Edgar Broughton Band Wasa-Wasa
Dennis Brown Crown Prince Of Reggae
James Brown 50th Anniversary Collection, Live At The Apollo
Jackson Browne Late For The Sky, Running On Empty
Roy Buchanan Live Stock
Jeff Buckley Grace
Tim Buckley Goodbye And Hello, Starsailor, Dream Letter
Buffalo Springfield Buffalo Springfield
Built To Spill Perfect From Now On
Vashti Bunyan Just Another Diamond Day
Eric Burdon & The Animals Winds Of Change
Burial Untrue
Solomon Burke Home In Your Heart
Johnny Burnette The Complete Coral Rock'n'Roll Trio Recordings
Burning Spear Marcus Garvey
R.L. Burnside A Ass Pocket Of Whiskey
Kate Bush The Kick Inside
Butterfield Blues Band East-West
Buzzcocks Singles Going Steady
Byrds Younger Than Yesterday, Mr. Tambourine Man, Sweetheart Of The Rodeo

C

Cabaret Voltaire Red Mecca
J.J. Cale Naturally
John Cale Music For A New Society, Paris 1919
Calexico The Black Light
Terry Callier What Color Is Love

Anna Calvi Anna Calvi
Camper Van Beethoven Our Beloved Revolutionary Sweetheart
Can Tago Mago, Future Days
Canned Heat Boogie With Canned Heat
Captain Beefheart Trout Mask Replica
Caravan If I Could Do It All Over Again, I'd Do It All Over You
James Carr The Complete Goldwax Singles
Cars Heartbeat City
Johnny Cash The Complete Sun Masters, American Recordings, At Folsom Prison
Eva Cassidy Songbird
Cathedral The Carnival Bizarre
Cat Power Moon Pix
Nick Cave & The Bad Seeds Murder Ballads, Kicking Against The Pricks
Chambers Brothers Time Has Come: The Best Of
Manu Chao Clandestino
Michael Chapman Rainmaker
Tracy Chapman Tracy Chapman
Ray Charles The Definitive Soul Collection
Cheap Trick At Budokan
Chemical Brothers Dig Your Own Hole
Neneh Cherry Blank Project
Cody ChesnuTT The Headphone Masterpiece
Vic Chesnutt North Star Deserter
Chesterfield Kings Stop!
Chicago Transit Authority The Chicago Transit Authority
Chills Submarine Bells
Chocolate Watch Band No Way Out
Christian Death Only Theatre Of Pain
Chrome Alien Soundtracks
Church The Blurred Crusade
Cinecyde I Left My Heart In Detroit City
City Kids The Orphans Parade
Gene Clark White Light
Guy Clark Old No.1
Clark-Hutchinson A=MH2
Clash London Calling, The Clash, Sandinista!
Jimmy Cliff The Harder They Come
Patsy Cline The Definitive Collection
Clock DVA Advantage

Cloud Nothings Attack on Memory
Clovers The Very Best Of
Cluster II
Coasters The Very Best Of
Eddie Cochran The Best Of
Joe Cocker With A Little Help From My Friends
CocoRosie La maison de mon rêve
Cocteau Twins Treasure
Leonard Cohen Songs Of Love And Hate, Songs Of Leonard Cohen
Coldplay Parachutes
Lloyd Cole & The Commotions Rattlesnakes
Albert Collins Ice Pickin'
Colosseum Valentyne Suite
Contortions Buy
Ry Cooder Paradise And Lunch, Paris, Texas
Sam Cooke Portrait Of A Legend, Live At The Harlem Square Club, 1963, Night Beat
Alice Cooper Killer
Julian Cope Peggy Suicide
Cop Shoot Cop Ask Questions Later
Coral Magic And Medicine
Elvis Costello Imperial Bedroom, My Aim Is True
Count Five Psychotic Reaction
Country Joe & The Fish Electric Music For The Mind And Body
Cowboy Junkies The Trinity Session
Kevin Coyne Marjory Razorblade
Cramps Songs The Lord Taught Us
Cranberries Everybody Else Is Doing It, So Why Can't We?
Crass Stations Of The Crass
Crawling Chaos The Gas Chair
Robert Cray Strong Persuader
Crazy World Of Arthur Brown The Crazy World Of Arthur Brown
Cream Disraeli Gears
Creation How Does It Feel To Feel
Creedence Clearwater Revival Cosmo's Factory, Willy And The Poor Boys
Crime San Francisco's Still Doomed
David Crosby If I Could Only Remember My Name
Crosby, Stills & Nash Crosby, Stills & Nash
Crosby, Stills, Nash & Young Four Way Street
Culture Two Sevens Clash

Cure Pornography, Three Imaginary Boys
Current 93 Black Ships Ate The Sky
Cursive Domestica
Cymande Cymande
Cypress Hill Black Sunday
Holger Czukay & Rolf Dammers Canaxis

D

D.A.F. Alles ist gut
Karen Dalton It's So Hard To Tell Who's Going To Love You The Best
Damned Damned Damned Damned
D'Angelo And The Vanguard Black Messiah
Danzig II – Lucifuge
Betty Davis Betty Davis
Spencer Davis Group The Best Of
dB's Stands For Decibels
Dead Boys Young Loud And Snotty
Dead Can Dance Spleen And Ideal
Dead Kennedys Fresh Fruit For Rotting Vegetables
Decemberists Picaresque
Deep Purple Made In Japan
Deftones Around The Fur
Desmond Dekker Israelites
Del Fuegos Boston, Mass.
Demon Fuzz Afreaka!
Depeche Mode Music For The Masses
Derek & The Dominos Layla
dEUS Worst Case Scenario
Deviants Ptoof!
Devo Q.: Are We Not Men? A.: We Are Devo!
Dexys Midnight Runners Too-Rye-Ay
Dickies The Incredible Shrinkin' Dickies
Dictators Manifest Destiny
Bo Diddley The Story Of
Died Pretty Free Dirt
Ani DiFranco Dilate
Dinosaur Jr. Bug
Dire Straits Dire Straits
Dirtbombs Ultraglide In Black

Dirtmusic Bu Bir Ruya
Dirty Projectors Bitte Orca
Discharge Hear Nothing See Nothing Say Nothing
Divine Comedy Casanova
Willie Dixon The Chess Box
Fats Domino The Fats Domino Jukebox
Don Caballero 2
Donovan Greatest Hits, A Gift From A Flower To A Garden
Doors The Doors, L.A. Woman, Strange Days
Lee Dorsey The Definitive Collection
Nick Drake Five Leaves Left, Pink Moon, Bryter Layter
Dream Syndicate Medicine Show
Dr. Feelgood Stupidity
Drifters All-Time Greatest Hits & More: 1959-1965
Dr. John Gris-Gris
Drones Wait Long By The River And The Bodies Of Your Enemies Will Float By
Bob Dylan The Freewheelin', Highway 61 Revisited, Blonde On Blonde, Blood On The Tracks, Live 1966 – The "Royal Albert Hall" Concert, Oh Mercy, Time Out Of Mind

E

Eagles Desperado
Steve Earle Copperhead Road
Earth Primitive And Deadly
Echo & The Bunnymen Heaven Up Here
Eels Beautiful Freak
Einstürzende Neubauten 1/2 Mensch
Electric Prunes The Complete Reprise Singles
Eleventh Dream Day El Moodio
Joe Ely Live Shots
Emerson, Lake & Palmer Emerson, Lake & Palmer
Brian Eno Before And After Science, Music For Films
Brian Eno – David Byrne My Life In The Bush Of Ghosts
ESG A South Bronx Story
Eurythmics Sweet Dreams
Everything But The Girl Eden
Everly Brothers The Definitive Pop Collection

F

Faces A Nod Is As Good As A Wink… To A Blind Horse
Donald Fagen The Nightfly
John Fahey The Transfiguration Of Blind Joe Death
Fairport Convention Unhalfbricking
Marianne Faithfull Broken English
Faith No More The Real Thing
Tav Falco's Panther Burns Behind The Magnolia Curtain
Fall Grotesque
Family Music In A Doll's House
Fatboy Slim You've Come A Long Way, Baby
Faust So Far, The Faust Tapes
Bill Fay Time Of The Last Persecution
Feelies Crazy Rhythms
Felt Crumbling The Antiseptic Beauty
Fennesz Endless Summer
Fiery Furnaces Blueberry Boat
Flaming Lips The Soft Bulletin, In A Priest Driven Ambulance
Flamingos The Complete Chess Masters
Flamin' Groovies Shake Some Action
Fleet Foxes Fleet Foxes
Fleetwood Mac Rumours, Then Play On
Flesh Eaters A Minute To Pray, A Second To Die
Fleshtones Roman Gods
Flower Travellin' Band Satori
Flying Burrito Brothers The Gilded Palace Of Sin
Fotheringay Fotheringay
Four Tops 50th Anniversary Anthology
Kim Fowley International Heroes
John Foxx The Garden
Aretha Franklin I Never Loved A Man The Way I Love You, Amazing Grace
Franz Ferdinand Franz Ferdinand
Free Fire And Water
Fugazi In On The Kill Taker
Fugs The Fugs First Album, Tenderness Junction
Funkadelic Maggot Brain, One Nation Under A Groove
Future Sound Of London Dead Cities
Fuzztones Lysergic Emanations

G

Peter Gabriel 4
Serge Gainsbourg Initials S.G.
Diamanda Galas With John Paul Jones The Sporting Life
Galaxie 500 Today
Rory Gallagher Irish Tour ’74
Game Theory The Big Shot Chronicles
Gang Of Four Entertainment!
Garbage Garbage
Gastr Del Sol Upgrade And Afterlife
Mary Gauthier Filth & Fire
Marvin Gaye What’s Going On
Genesis Selling England By The Pound, The Lamb Lies Down On Broadway
Gentle Giant Octopus
Geraldine Fibbers Lost Somewhere Between The Earth And My Home
Germs (GI)
Ghost Hypnotic Underworld
Giant Sand Ballad Of A Thin Line Man
Beth Gibbons & Rustin’ Man Out Of Season
Go-Betweens Before Hollywood
Godspeed You! Black Emperor Lift Your Skinny Fists Like Antennas To Heaven
Go-Go’s Beauty And The Beat
Gomez Liquid Skin
Gong Camembert Electrique
Sam Gopal Escalator
Gorillaz Gorillaz
Davy Graham A Scholar And A Gentleman
Grandaddy The Sophtware Slump
Grand Funk Railroad Live Album
Grant Lee Buffalo Mighty Joe Moon
Grateful Dead Live/Dead, Aoxomoxoa, American Beauty
Macy Gray On How Life Is
Al Green L-O-V-E: The Essential
Peter Green The End Of The Game
Green Day Dookie
Green On Red Gravity Talks
Grizzly Bear Veckatimest
Groundhogs Thank Christ For The Bomb
Guitar Slim The Things That I Used To Do

Gun Club Miami
Steve Gunn Way Out Weather
Guns N'Roses Appetite For Destruction
Buddy Guy & Junior Wells Play The Blues

H

Bill Haley And His Comets The Millennium Collection
Daryl Hall & John Oates Private Eyes
Hanoi Rocks Two Steps From The Move
Happy Mondays Pills'n'Thrills'n'Bellyaches
Tim Hardin 3 Live In Concert
Harmonia Musik von
Roy Harper Stormcock
Emmylou Harris Luxury Liner
George Harrison All Things Must Pass
PJ Harvey Rid Of Me, To Bring You My Love
Hatfield & The North Hatfield & The North
Donny Hathaway Everything Is Everything
Hawkwind Space Ritual
Ted Hawkins Watch Your Step
Isaac Hayes Hot Buttered Soul, Shaft
Heartbreakers L.A.M.F.
Richard Hell & The Voidoids Blank Generation
Hellacopters Payin' The Dues
Helmet Meantime
Jimi Hendrix Experience Electric Ladyland, Are You Experienced
Henry Cow Legend
John Hiatt Bring The Family
High Tide Sea Shanties
Lauryn Hill The Miseducation Of
Micah P. Hinson And The Gospel Of Progress
Robyn Hitchcock I Often Dreams Of Trains
Hole Live Through This
Hollies For Certain Because…
Mark Hollis Mark Hollis
Buddy Holly The Buddy Holly Collection
Julia Holter Aviary
Hoodoo Gurus Mars Needs Guitars!
John Lee Hooker The Ultimate Collection 1948-1990

Lightnin' Hopkins Mojo Hand
Hot Tuna Hot Tuna
Housemartins London 0 Hull 4
House Of Love The House Of Love
Howlin' Wolf His Best
H.P. Lovecraft II
Hugo Largo Drum
Human League Reproduction
Human Switchboard Who's Landing In My Hangar?
Humble Pie Performance: Rockin' The Fillmore
Ian Hunter Welcome To The Club
Hüsker Dü Warehouse: Songs And Stories, Zen Arcade

I

Janis Ian Between The Lines
Impressions Complete A And B Sides 1961-1968
Incredible String Band The Hangman's Beautiful Daughter
Insect Trust The Insect Trust
Interpol Turn On The Bright Lights
Iron Butterfly In-A-Gadda-Da-Vida
Iron Maiden Iron Maiden
Chris Isaak Chris Isaak
Isis Panopticon
Isley Brothers The Essential
It's A Beautiful Day It's A Beautiful Day

J

Joe Jackson Night And Day
Mahalia Jackson The Essential
Michael Jackson Thriller
Wanda Jackson Queen Of Rockabilly
Jam The Gift
Elmore James The Sky Is Crying
Etta James Tell Mama
Jane's Addiction Nothing's Shocking
Bert Jansch Bert Jansch
Japan Tin Drum
Jayhawks Hollywood Town Hall

Jefferson Airplane Surrealistic Pillow, Crown Of Creation
Garland Jeffreys Escape Artist
Jesus And Mary Chain Psychocandy
Jesus Lizard Goat
Jethro Tull Aqualung
Jay-Jay Johanson Tattoo
Elton John Honky Château
Little Willie John Fever: The Best Of
Linton Kwesi Johnson Bass Culture
Daniel Johnston Fear Yourself
Grace Jones Private Life: The Compass Point Sessions
Rickie Lee Jones Rickie Lee Jones
Sharon Jones & The Dap-Kings 100 Days, 100 Nights
Janis Joplin Pearl
Josef K The Only Fun In Town
Joy Division Closer, Unknown Pleasures
Judas Priest British Steel
July July
June Of 44 Four Great Points

K

Kaleidoscope (UK) Tangerine Dream
Kaleidoscope (USA) A Beacon From Mars
Paul Kantner & Jefferson Starship Blows Against The Empire
Killing Joke Killing Joke
Kills Keep You On The Mean Side
Albert King Born Under A Bad Sign
B.B. King Live At The Regal, The Ultimate Collection
Carole King Tapestry
Freddie King Ultimate Collection
King Crimson In The Court Of The Crimson King, Discipline
King Krule The Ooz
Kings Of Convenience Quiet Is The New Loud
Kinks Face To Face, Are The Village Green Preservation Society, Muswell Hillbillies
Kiss Destroyer
Knack Get The Knack
Erkin Koray Elektronic Türküler
Korn Korn

Alexis Korner's Blues Incorporated R&B At The Marquee
Kraftwerk Autobahn, Trans-Europe Express
Lenny Kravitz Mama Said
Fela Kuti The Best Best Of Fela Kuti
Kyuss Blues For The Red Sun

L

Labradford Mi Media Naranja
La Düsseldorf La Düsseldorf
Lafayette Afro Rock Band Malik
Lambchop Is A Woman
Ray LaMontagne Ouroboros
Mark Lanegan I'll Take Care Of You
k.d. lang Ingénue
La's The La's
Last Poets The Last Poets
Bettye LaVette I've Got My Own Hell To Raise
LCD Soundsystem LCD Soundsystem
Cate Le Bon Mug Museum
Led Zeppelin II, IV, Presence
Leftfield Leftism
John Legend Once Again
John Lennon Imagine
Jerry Lee Lewis Gold
Liars Drum's Not Dead
Libertines Up The Bracket
Liquid Liquid Liquid Liquid
Litter Distortions
Little Feat Sailin' Shoes, Waiting For Columbus
Little Milton Greatest Hits
Little Richard The Very Best Of
Little Walter His Best
Living Colour Time's Up
Los Lobos How Will The Wolf Survive?
Long Ryders State Of Our Union
Love Forever Changes
Lyle Lovett Lyle Lovett
Lovin' Spoonful Do You Believe In Magic?
Low Things We Lost In The Fire

Nick Lowe Jesus Of Cool
Ludus The Seduction
Lynyrd Skynyrd Second Helping

M

Madness One Step Beyond
Mad River Mad River
Magazine Real Life
Magic Sam Blues Band West Side Soul
Magma Magma
Magnetic Fields 69 Love Songs
Mamas & The Papas Gold
Mandrill Mandrill Is
Manic Street Preachers The Holy Bible
Mano Negra Puta's Fever
Marilyn Manson Antichrist Superstar
Bob Marley & The Wailers Natty Dread, Uprising, African Herbsman
Mars Volta Frances The Mute
Martha & The Vandellas The Ultimate Collection
John Martyn Solid Air
Massive Attack Blue Lines
John Mayall Blues Breakers
Curtis Mayfield Super Fly
Paul McCartney & Wings Band On The Run
Eugene McDaniels Headless Heroes Of The Apocalypse
MC5 Kick Out The Jams
Barry McGuire Eve Of Destruction
Don McLean American Pie
Meat Puppets Huevos
Medicine Head New Bottles Old Medicine
Getatchew Mekuria & Ex Moa Anbessa
John Mellencamp Scarecrow
Melvins Houdini
Mercury Rev Deserter's Songs
Metallica Master Of Puppets, Metallica
Metal Urbain Anarchy In Paris!
Meters Funkify Your Life
Steve Miller Band Children Of The Future
Garnet Mimms Cry Baby: The Best Of

Ministry Psalm 69
Mink De Ville Coup de grâce
Minor Threat Complete Discography
Minutemen Double Nickels On The Dime
Misfits Walk Among Us
Missing Links The Missing Links
Mission Of Burma Vs
Misty In Roots Forward
Joni Mitchell Blue, Hejira
Keb' Mo' Keb' Mo'
Moby Play
Moby Grape Moby Grape
Modern Lovers The Modern Lovers
Modest Mouse The Moon And Antarctica
Mogwai Come On Die Young
Mojave 3 Excuses For Travellers
Monkees The Definitive
Monochrome Set Love Zombies
Montrose Montrose
Moody Blues In Search Of The Lost Chord
Moonshake The Sound Your Eyes Can Follow
Morphine Cure For Pain
Van Morrison Astral Weeks, Moondance, St. Dominic's Preview
Mothers Of Invention Freak Out!
Motörhead Ace Of Spades
Motorpsycho Demon Box
Mott The Hoople All The Young Dudes
Mountain Climbing!
Mouse On Mars Autoditacker
Moving Hearts Moving Hearts
Moving Sidewalks Flash
Muddy Waters The Anthology: 1947-1972
Mudhoney Mudhoney
Elliott Murphy Aquashow
Junior Murvin Police & Thieves
Muse Origin Of Symmetry
Music Machine Turn On – The Very Best Of
Music Emporium Music Emporium
Os Mutantes Os Mutantes
MX-80 Sound Out Of The Tunnel

My Bloody Valentine Loveless

N

Naked City Torture Garden
National Boxer
Les Négresses Vertes Mlah
Fred Neil Fred Neil
Willie Nelson Red Headed Stranger
Michael Nesmith Live At The Palais
Neu! Neu! 75
Neurosis The Eye Of Every Storm
Neutral Milk Hotel In The Aeroplane Over The Sea
Neville Brothers Yellow Moon
New Bomb Turks !!Destroy-Oh-Boy!!
New Christs Distemper
Randy Newman Little Criminals
New Order Power, Corruption & Lies
Joanna Newsom Ys
New York Dolls New York Dolls
Nice Ars Longa Vita Brevis
Nico The Marble Index
Harry Nilsson Aerial Ballet
Nine Inch Nails The Downward Spiral
Nirvana Nevermind, Unplugged In New York
Nitty Gritty Dirt Band Will The Circle Be Unbroken
Nomads Hardware
Notwist Neon Golden
Laura Nyro New York Tendaberry

O

Oasis Definitely Maybe
Phil Ochs All The News That's Fit To Sing
Sinéad O'Connor I Do Not Want What I Haven't Got
Odetta Sings Dylan
Offspring Smash
Of Montreal Hissing Fauna, Are You The Destroyer?
Okkervil River Black Sheep Boy
Mike Oldfield Tubular Bells

Olivia Tremor Control Music From The Unrealized Film Script “Dusk At Cubist Castle”
Oneida Each One Teach One
Only Ones The Only Ones
Yoko Ono Approximately Infinite Universe
Opal Happy Nightmare Baby
Orange Juice You Can’t Hide Your Love Forever
Orb U.F.Orb
Roy Orbison For The Lonely
Orbital Snivilisation
Jim O’Rourke Eureka
Beth Orton Trailer Park
Ozzy Osbourne Diary Of A Madman
Johnny Otis The Capitol Years
Shuggie Otis Inspiration Information
OutKast Speakerboxxx/ The Love Below
Ozric Tentacles Erpland

P

Jimmy Page & Robert Plant No Quarter
Bruce Palmer The Cycle Is Complete
Pantera Vulgar Display Of Power
Graham Parker Howlin’ Wind
Van Dyke Parks Song Cycle
Parliament Mothership Connection
Parquet Courts Light Up Gold
Patto Hold Your Fire
Gram Parsons G.P.
Pavement Slanted And Enchanted
Pavlov’s Dog Pampered Menial
Pearl Jam No Code, Ten
Pearls Before Swine One Nation Underground
Ann Peebles The Hi Singles A’s & B’s
David Peel & The Lower East Side The Pope Smokes Dope
Pentangle Basket Of Light
Pere Ubu The Modern Dance
Linda Perhacs Parallelograms
Carl Perkins The Essential Sun Collection
Lee “Scratch” Perry & Dub Syndicate Time Boom X De Devil Dead

Tom Petty & The Heartbreakers Tom Petty & The Heartbreakers
Liz Phair Exile In Guyville
John Phillips John Phillips
Shawn Phillips Second Contribution
Wilson Pickett The Exciting
Pink Fairies Never Never Land
Pink Floyd The Piper At The Gates Of Dawn, The Dark Side Of The Moon, The Wall
Pink Military Do Animals Believe In God?
Pixies Doolittle
Plan 9 Keep Your Cool And Read The Rules
Plastic People Of The Universe Egon Bondy's Happy Hearts Club Banned
Playn Jayn Five Good Evils
Pogues Rum, Sodomy & The Lash
Police Reggatta De Blanc
Polyrock Polyrock
Iggy Pop Lust For Life
Pop Group Y
Popol Vuh Affenstunde
Porcupine Tree In Absentia
Portishead Dummy
Prefab Sprout Steve McQueen
Elvis Presley Sunrise
Pretenders Pretenders
Pretty Things S.F. Sorrow, Get The Picture?
Primal Scream Screamadelica, XTRMNTR
Primus Pork Soda
Prince Sign O' The Times, Purple Rain
John Prine John Prine
Prisoners In From The Cold
Procol Harum Procol Harum
Prodigy The Fat Of The Land
Psychedelic Furs Forever Now
Public Enemy It Takes A Nation Of Millions To Hold Us Back
Public Image Ltd. The Metal Box
Pulp Different Class
Punishment Of Luxury Laughing Academy
Pussy Galore Dial 'M' For Motherfucker
Pylon Gyrate

Q

Queen A Night At The Opera
Queens Of The Stone Age Songs For The Deaf
Question Mark & The Mysterians 96 Tears
Quicksilver Messenger Service Happy Trails
Q65 Revolution

R

Radio Birdman Radios Appear
Radiohead Kid A, The Bends
Rage Against The Machine Rage Against The Machine
Rain Parade Emergency Third Rail Power Trip
Ramones Ramones
Rancid …And Out Come The Wolves
Raspberries Side 3
Real Kids The Real Kids
Otis Redding Otis Blue
Red Hot Chili Peppers Blood Sugar Sex Magik
Reds The Reds
Redskins Neither Washington Nor Moscow…
Red Temple Spirits Dancing To Restore An Eclipsed Moon
Eli "Paperboy" Reed Roll With You
Jimmy Reed Blues Masters: The Very Best Of
Lou Reed Berlin, New York, Rock'n'Roll Animal
Lou Reed & John Cale Songs For Drella
Refused The Shape Of Punk To Come
Terry Reid River
R.E.M. Murmur, Automatic For The People, Fables Of The Reconstruction
John Renbourn The Lady And The Unicorn
Replacements Let It Be
Residents The Third Reich'n'Roll
Emitt Rhodes Emitt Rhodes
Damien Rice O
Zachary Richard Bayou des mystères
Keith Richards Talk Is Cheap
Ride Nowhere
Stan Ridgway The Big Heat
Rikki And The Last Days Of Earth 4 Minute Warning

Jim Ringer Tramps & Hawkers
Smokey Robinson & The Miracles The Ultimate Collection
Rodan Rusty
Rodriguez Cold Fact
Paul Roland Danse Macabre
Rolling Stones Exile On Main St., Aftermath, England's Newest Hit Makers
Rollins Band The End Of Silence
Max Romeo War In A Babylon
Ronettes Be My Baby: The Very Best Of
Roots Phrenology
Roxy Music For Your Pleasure
Royal Trux Veterans Of Disorder
Runaways The Runaways
Todd Rundgren Something/Anything?
Run-D.M.C. Raising Hell
Rush Moving Pictures
Otis Rush Mourning In The Morning
Ruts The Crack

S

Saints (I'm) Stranded
Sam & Dave Soul Men
Santana Santana
Savage Republic Ceremonial
Klaus Schulze Irrlicht
Scorn Vae Solis
Gil Scott-Heron Reflections
Screaming Trees Buzz Factory
Sebadoh Harmacy
Seeds The Seeds
Ty Segall Freedom's Goblin
Bob Seger And The Silver Bullet Band Live Bullet
Sepultura Roots
Serpent Power The Serpent Power
Sex Pistols Never Mind The Bollocks
Shadows Of Knight Dark Sides – The Best Of
Shangri-Las Myrmidons Of Melodrama
Shellac At Action Park
Bim Sherman Miracle

Shins Chutes Too Narrow
Michelle Shocked The Texas Campfire Tapes
Sigur Rós ( )
Judee Sill Judee Sill
Silver Apples Silver Apples
Silver Mt. Zion Born Into Trouble As The Sparks Fly Upward
Simon & Garfunkel Bridge Over Troubled Water
Paul Simon Graceland
Nina Simone The Essential
Simple Minds Empires And Dance
Siouxsie And The Banshees The Scream
Sisters Of Mercy First And Last And Always
Six Organs Of Admittance The Sun Awakens
16 Horsepower Secret South
Skatalites Guns Of Navarone – The Best Of
Skunk Anansie Stoosh
Slayer Reign In Blood
Sleaford Mods Divide And Exit
Sleater-Kinney The Woods
Slim Harpo The Excello Singles Anthology
Slint Spiderland
Slits Cut
Slowdive Souvlaki
Sly & The Family Stone There's A Riot Goin' On
Small Faces Small Faces, Ogdens' Nut Gone Flake
Smashing Pumpkins Siamese Dream
Elliott Smith Either/Or
Patti Smith Horses
Smiths Hatful Of Hollow
Snakefinger Chewing Hides The Sound
Social Distortion Mommy's Little Monster
Soft Cell The Art Of Falling Apart
Soft Machine Third, The Soft Machine
Sonics Here Are The Sonics!!!
Sonic Youth Daydream Nation
Soul II Soul Club Classics Vol.One
Sound Jeopardy
Soundgarden Superunknown
Southside Johnny & The Asbury Jukes Reach Up And Touch The Sky
Spacemen 3 Playing With Fire

Otis Spann The Biggest Thing Since Colossus
Sparklehorse Vivadixiesubmarine transmissionplot
Sparks Kimono My House
Specials The Specials
Regina Spektor Begin To Hope
Alexander Spence Oar
Jon Spencer Blues Explosion Now I Got Worry
Spirit The Family That Plays Together, Twelve Dreams Of Dr. Sardonicus
Spiritualized Ladies And Gentlemen… We Are Floating In Space
Dusty Springfield Dusty In Memphis
Bruce Springsteen Darkness On The Edge Of Town, Nebraska, Born To Run, The River
Standells The Best Of
Staple Singers The Ultimate Staple Singers: A Family Affair 1955-1984
Steeleye Span Please To See The King
Steel Pulse Handsworth Revolution
Steely Dan Aja
Steppenwolf Steppenwolf
Stereolab Transient Random-Noise Bursts With Announcements
Cat Stevens Tea For The Tillerman
Sufjan Stevens Come On Feel The Illinoise
Rod Stewart Every Picture Tells A Story
Stiff Little Fingers Inflammable Material
Alan Stivell Chemins de terre
Stone Roses The Stone Roses
Stooges The Stooges
Stranglers Black And White
Strawbs Grave New World
Stray Cats Stray Cats
Strokes Is This It
St. Vincent St. Vincent
Sugarcubes Life's Too Good
Suicide Suicide
Sun Dial Other Way Out
Sunn O))) Monoliths & Dimensions
Sunnyboys Sunnyboys
Supergrass I Should Coco
Supremes Gold
Swans Soundtracks For The Blind
Swell Maps …In "Jane From Occupied Europe"

David Sylvian Brilliant Trees
System Of A Down Toxicity

T

Taj Mahal Giant Step/ De Ole Folks At Home
Talking Heads Remain In Light, More Songs About Buildings And Food
Talk Talk Spirit Of Eden
Tame Impala Lonerism
Tangerine Dream Electronic Meditation
Howard Tate Get It While You Can: The Legendary Sessions
Hound Dog Taylor And The HouseRockers
James Taylor Sweet Baby James
Johnnie Taylor Chronicle: The 20 Greatest Hits
Koko Taylor Koko Taylor
Teenage Fanclub Bandwagonesque
Television Marquee Moon
Television Personalities …And Don't The Kids Just Love It
Temptations Psychedelic Soul
10,000 Maniacs In My Tribe
Joe Tex The Very Best Of
That Petrol Emotion Manic Pop Thrill
Them The Complete Them: 1964-1967
These New Puritans Fields Of Reeds
Thin Lizzy Live And Dangerous
Thin White Rope Moonhead
Third Ear Band Alchemy
13th Floor Elevators The Psychedelic Sounds Of
This Heat This Heat
This Mortal Coil It'll End In Tears
Irma Thomas Time Is On My Side
Mayo Thompson Corky's Debt To His Father
Richard & Linda Thompson I Want To See The Bright Lights Tonight
Big Mama Thornton Hound Dog: The Peacock Recordings
George Thorogood & The Destroyers Move It On Over
Throbbing Gristle 20 Jazz Funk Greats
Throwing Muses The Real Ramona
Tinariwen Amassakoul
Tomorrow Tomorrow
Tool Lateralus

Toots & The Maytals Sweet And Dandy: The Best Of
Tortoise Tortoise
Peter Tosh Bush Doctor
Traffic John Barleycorn Must Die, Mr. Fantasy
Trans Am Red Line
Trees On The Shore
T. Rex Electric Warrior
Tricky Maxinquaye
Triffids Born Sandy Devotional
Tubeway Army Replicas
Big Joe Turner Greatest Hits
Ike & Tina Turner River Deep Mountain High
Tuxedomoon Desire
TV On The Radio Dear Science
Twink Think Pink
Type O Negative Bloody Kisses

U

Ultravox! Ha!-Ha!-Ha!
Uncle Tupelo No Depression
Undertones The Undertones
United States Of America The United States Of America
Urban Dance Squad Life'N Perspectives Of A Genuine Crossover
Urban Verbs Urban Verbs
U2 The Joshua Tree, Achtung Baby, Boy

V

Dino Valente Dino Valente
Vampire Weekend Vampire Weekend
Van Der Graaf Generator Pawn Hearts
Van Halen Van Halen
Townes Van Zandt Live At The Old Quarter, Houston, Texas, The Late Great Townes Van Zandt
Stevie Ray Vaughan Texas Flood
Suzanne Vega Suzanne Vega
Velvet Underground The Velvet Underground & Nico, White Light/White Heat, The Velvet Underground, 1969
Verve Urban Hymns

Kurt Vile Wakin' On A Pretty Daze
Gene Vincent The Very Best
Violent Femmes Violent Femmes
Virgin Prunes …If I Die, I Die
Voivod Nothingface

W

Wah! Nah=Poo – The Art Of Bluff
Bunny Wailer Liberation
Rufus Wainwright Poses
Tom Waits Rain Dogs, Blue Valentine, Mule Variations
Walkabouts Satisfied Mind
Jerry Jeff Walker Mr. Bojangles
Ryley Walker Primrose Green
Scott Walker Tilt
Wall Of Voodoo Call Of The West
War The World Is A Ghetto
Jennifer Warnes Famous Blue Raincoat
Warrior Soul Salutations From The Ghetto Nation
Waterboys Fisherman's Blues
Weezer Weezer
Walter Wegmüller Tarot
Paul Weller Wild Wood
West Coast Pop Art Experimental Band Part One
Jack White Lazaretto
White Stripes White Blood Cells
White Zombie La Sexorcisto: Devil Music Vol.1
Who Who's Next, Live At Leeds, Tommy, Quadrophenia
Wilco Yankee Hotel Foxtrot
Willard Grant Conspiracy Regard The End
Lucinda Williams Car Wheels On A Gravel Road
Marion Williams My Soul Looks Back: The Genius Of
Sonny Boy Williamson The Real Folk Blues
Brian Wilson Smile
Dennis Wilson Pacific Ocean Blue
Jackie Wilson The Very Best Of
Jonathan Wilson Gentle Spirit
Steven Wilson The Raven That Refused To Sing (And Other Stories)
Amy Winehouse Back To Black

Johnny Winter And Live
Wipers Youth Of America
Wire 154, Pink Flag
Wishbone Ash Argus
Wolf People Fain
Bobby Womack Midnight Mover: The Bobby Womack Collection
Stevie Wonder Songs In The Key Of Life, Innervisions
Link Wray Rumble! The Best Of
O.V. Wright Giant Of Southern Soul
Robert Wyatt Rock Bottom
Wyclef Jean Presents The Carnival

X

X Los Angeles
Xiu Xiu Fabulous Muscles
X-Ray Spex Germfree Adolescents
XTC English Settlement, Drums And Wires, Skylarking
XX XX

Y

Yardbirds Shapes Of Things: The Best Of
Yargo Bodybeat
Yeah Yeah Yeahs Fever To Tell
Yeasayer All Hour Cymbals
Yello Solid Pleasure
Yes The Yes Album
Dwight Yoakam Guitars, Cadillacs, Etc., *Etc.*
Yo La Tengo And Then Nothing Turned Itself Inside Out
Neil Young After The Gold Rush, Ragged Glory, Harvest
Young Gods T.V. Sky
Young Marble Giants Colossal Youth
Young Rascals Groovin'

Z

Frank Zappa Hot Rats, Joe's Garage
Warren Zevon Excitable Boy
Zombies Odessey And Oracle

ZZ Top Tres Hombres

Eddy Cilìa (Torino, 1961) si occupa professionalmente di musica dal 1983. Ha scritto per molte delle principali testate specializzate del settore (fra il resto cofondatore del mensile “Velvet” e redattore di lunghissimo corso dello scomparso “Il Mucchio Selvaggio”) e pubblicato una quindicina di libri. È stato consulente di Radio Rai 3 e attualmente collabora ai mensili “Audio Review” e “Blow Up”.

Federico Guglielmi (Roma, 1960) è una delle firme più note del giornalismo rock italiano, e dal 1979 si divide fra carta stampata (articoli per un paio di decine di riviste, altrettanti libri) e conduzioni radiofoniche alla RAI (in particolare “Stereonotte”); è stato inoltre caporedattore de “Il Mucchio Selvaggio”, cofondatore di “Velvet” e ideatore e direttore del trimestrale “Mucchio Extra”. Attualmente è responsabile degli spazi musicali del mensile “Audio Review” e collabora in pianta stabile con “Blow Up”, “Classic Rock” e “Vinile”.

Carlo Bordone (Torino, 1968), giornalista e copywriter, ha collaborato a lungo con “Il Mucchio Selvaggio” e “Mucchio Extra” e ha pubblicato e tradotto vari testi di argomento musicale per Arcana. Al momento scrive per “Rumore” e “Il Fatto Quotidiano”.

Giancarlo Turra, nato sotto il segno dei Pesci in provincia di Brescia nell’anno in cui si sciolsero i Beatles, scrive di musica dal 2006. Ha collaborato con le riviste “Mucchio Selvaggio” e “Mucchio Extra” e nel 2016 ha aperto il blog “Turrefazioni”.